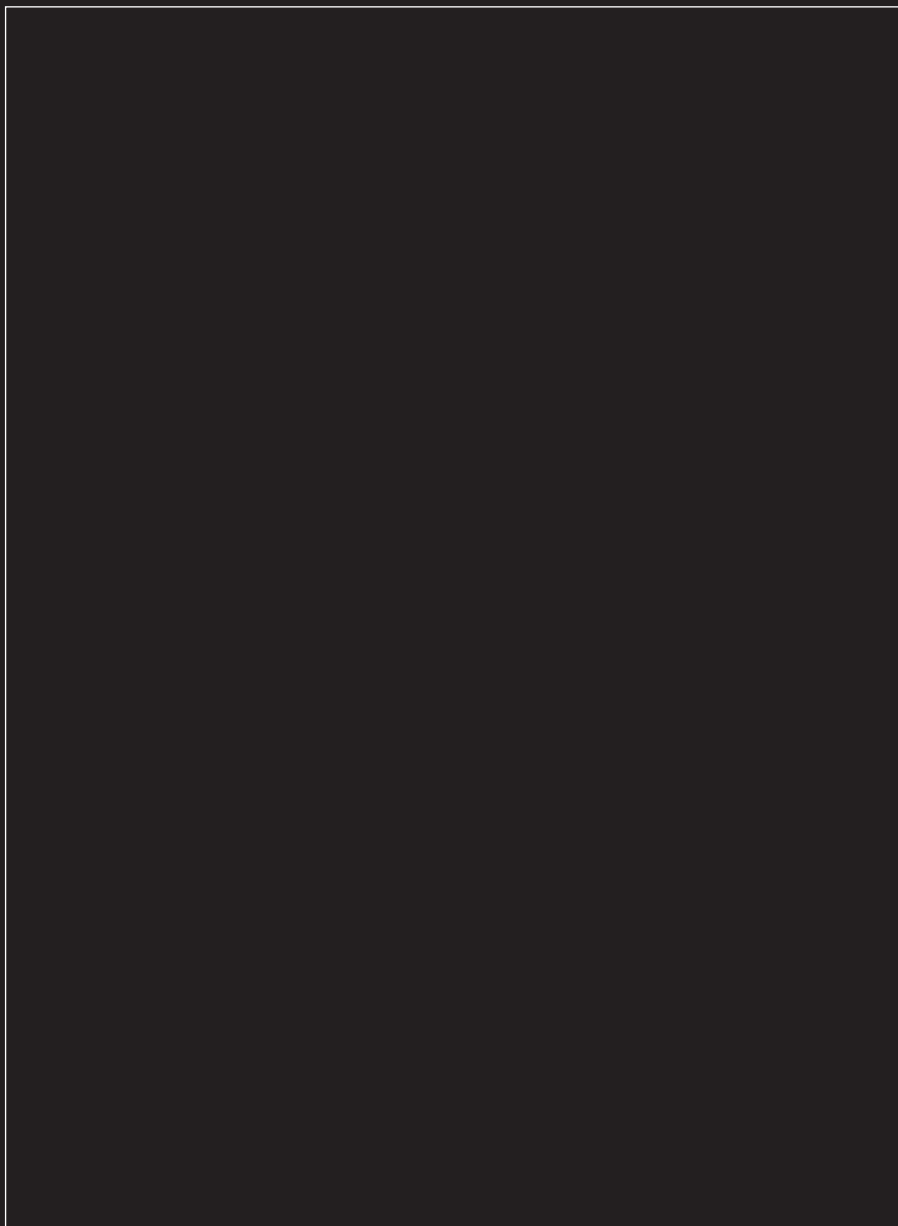


PRÁCTICAS EXPANSIVAS

Trascender la inclusión desde la investigación performativa en teatro



Ignacia González Torres • Lorenzo Morales Lobos • Patrizio Gecele Muñoz
Luis Vera Fuente-Alba • Andrea Pelegri Kristic

PRÁCTICAS EXPANSIVAS

Trascender la inclusión desde la investigación performativa en teatro

Ignacia González Torres
Lorenzo Morales Lobos
Patrizio Gecele Muñoz
Luis Vera Fuente-Alba
Andrea Pelegri Kistic

1ª edición
Editorial OsoLiebre
Santiago, Chile
2026

Editorial OsoLiebre

editorial@osoliebre.org
osoliebre.org

Diseño y diagramación

Diego Rouliez Castillo

Créditos de fotografías

Carlos Martínez Farías
Jesús Contreras Sanchez
Gonzalo Maruri Velásquez
Ignacia González Torres
Fernando Matus de la Parra Torres

ISBN

978-956-371-052-6

Audiolibro



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas. Convocatoria 2024.

PRÁCTICAS EXPANSIVAS

Trascender la inclusión desde la investigación
performativa en teatro

IsolLiebre

AGRADECIMIENTOS

La publicación de este libro ha sido posible gracias al apoyo, la colaboración y la confianza de numerosas personas e instituciones.

En primer lugar, deseamos expresar nuestra profunda gratitud a todas las personas que compartieron sus conocimientos, experiencias y tiempo durante el proceso de investigación, creación y desarrollo de la obra *Punto ciego*: Heidrum Breier (Performer-Audiodescriptora), Fernando Matus de la Parra (Compositor), Camil Navarro (Performer), Alejandro Ferreira (Performer), Francisca Traslaviña (Performer), Tomás Henríquez Murgas (Dramaturgo) y Gabriela Torrejón (Diseñadora teatral); sus aportes enriquecieron de manera decisiva el contenido de estas páginas. Así también a quienes han hecho los registro fotográficos de nuestro trabajo: Carlos Martínez, Gonzálo Maruri, Jesús Contreras y Juan Carvallo.

Agradecemos especialmente a quienes acompañaron este trabajo con su lectura crítica, sus observaciones y su permanente estímulo, contribuyendo a que las ideas aquí reunidas pudieran alcanzar una forma más clara y rigurosa.

Nuestro reconocimiento se extiende asimismo a las instituciones que brindaron apoyo técnico, académico, logístico y financiero para hacer posible esta publicación. Su compromiso con la cultura, el conocimiento y la difusión de nuevas perspectivas permitió que este proyecto llegara a concretarse. A la Biblioteca Central para Ciegos (BCC), por permitirnos grabar la versión audio-libro. Al Archivo de la Universidad Católica, por facilitar sus dependencias para la digitalización de los archivos de registro del proceso de la obra *Punto ciego*.

Queremos agradecer también a nuestra familia, amistades y colegas, cuya paciencia, confianza y compañía sostuvieron este largo proceso de trabajo.

Finalmente, dedicamos un agradecimiento especial a todas las personas que, de una u otra manera, contribuyeron a la realización de este libro. Aunque sus nombres no aparezcan aquí, su presencia y colaboración forman parte de estas páginas.

Este proyecto ha sido financiado por el Fondo Nacional de Fomento de Desarrollo a las Artes Escénicas, en la Línea de Investigación Modalidad de Investigación Teórica, Región Metropolitana, Convocatoria 2024.

ÍNDICE

8	Equipo de investigación y Compañía Persona
12	Introducción
26	CAPÍTULO 1 La “discapacidad” más allá del déficit: de la inclusión a la expansión Luis Vera Fuente-Alba
45	Escena 1: “Prólogo”, obra <i>Punto ciego</i>
48	CAPÍTULO 2 “Prácticas inclusivas” Ignacia González Torres
48	2.1. Marcos, barreras y cerramientos
62	2.2. Una clavija cuadrada en un agujero redondo
73	Escena 6: “Monólogo de la oscuridad”, obra <i>Punto ciego</i>
75	CAPÍTULO 3 Prácticas expansivas
75	3.1. El encuentro con el teatro: Relato testimonial Lorenzo Morales Lobos
81	3.2. Genealogía del concepto “prácticas expansivas” Ignacia González Torres
90	3.3. Nombrar lo expansivo desde la práctica Patrizio Gecele Muñoz, Lorenzo Morales Lobos e Ignacia González Torres
96	3.4. Premisas para la expansión teatral Lorenzo Morales Lobos e Ignacia González Torres
114	3.5. Audiodescripción expansiva: de un dispositivo de accesibilidad a una estética performativa Lorenzo Morales Lobos e Ignacia González Torres
128	Escena 8: “Imáginese un Estado de Chile”, obra <i>Punto ciego</i>
132	CAPÍTULO 4 El escenario como laboratorio expansivo: apuntes sobre metodologías expansivas Andrea Pelegri Kristic y Patrizio Gecele Muñoz
162	Trascender la inclusión
168	Bibliografía

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN Y COMPAÑÍA PERSONA

Ignacia González Torres (1989) es directora teatral, performer e investigadora escénica. Es Magíster en Estudios Teatrales por la PUC Chile (2016). Su trabajo cruza artes performativas, arte sonoro y teorías críticas sobre el poder y la exclusión. Desde 2015 integra la Compañía Persona, donde investiga desplazamientos perceptivos para espectadores y tecnologías de accesibilidad como recursos performativos. Desde 2021 integra el colectivo chileno-alemán-suizo *what about: fuego*, con el que ha participado en festivales como *Politik im Freien Theater* (Fráncfort, 2022) y *Performing Arts Festival* (Berlín, 2023). Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Mayor. En este libro participó como investigadora principal y coordinadora del proyecto.

Lorenzo Morales Lobos (1950) es técnico en telecomunicaciones y desarrolló su trayectoria profesional en Telefónica Chile. En 1981 perdió la visión producto de una retinosis pigmentosa, iniciando un proceso de rehabilitación y adaptación laboral que le permitió trabajar hasta su jubilación. Es fotógrafo especializado en *light painting*, asesor de validación de cine con herramientas de accesibilidad de la Productora Almada Media e integrante de la Compañía Persona desde 2017. Ha participado en la Red de Inclusividad Urbana de la Universidad de Chile, el Simposio Acciones Transversales Inclusivas (México) y Accecine (Perú). Actualmente trabaja en la asociación Crea, nuevos territorios para las artes. En este libro participó como co-investigador.

Patrizio Gecele Muñoz (1990) es actor, licenciado en Actuación por la Pontificia Universidad Católica y Magíster en Arte, Pensamiento y Culturas Latinoamericanas por la USACH. Doctorando en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Desde el 2019 se desempeña como investigador y mediador en el Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC, escuela en la que además es docente en las áreas de estudios teatrales e historiografía. De su investigación, centrada en el teatro chileno y sus archivos, destaca el trabajo en proyectos sobre la fotografía de J. Brantmayer (1983-1991), el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de B. Castro y A. Sieve-

king (1938-2019) y *Archivos y Teatralidades del Exilio Chileno en Costa Rica* (1970-1980). En este libro participó como responsable del proyecto, co-investigador y encargado de archivos.

Luis Vera Fuente-Alba (1983) es sociólogo y magíster en psicología educacional por la Universidad de Chile. Es activista por los derechos de las personas con discapacidad y cuenta con 15 años de experiencia en docencia, investigación y gestión en temáticas ligadas a discapacidad, inclusión, interseccionalidad e investigación cualitativa. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre el movimiento social de la discapacidad en Chile y Latinoamérica, la participación de personas con discapacidad en la educación superior, la docencia discapacitada y el concepto de disidencia funcional, entre otros. En este libro participó como parte del equipo asesor de estudios de la discapacidad y sociología.

Andrea Pelegri Kristic (1985) es actriz, traductora e investigadora. Es doctora en Artes, mención Estudios y Prácticas Teatrales por la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Literatura Hispánica por la Universidad Paris Nanterre (2018). Su trabajo de investigación se centra en la traducción teatral desde una perspectiva teórico-práctica, así como en la historia e historiografía del teatro chileno. Actualmente se desempeña como profesora adjunta en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la École Normale Supérieure en París. Ha publicado artículos y capítulos de libro en Chile y el extranjero, y en 2022 publicó su primera monografía, *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. En este libro participó como integrante del equipo asesor en estudios teatrales.

Asuntos formales del libro

Hemos decidido trabajar pensando en la versión auditiva de este libro, en esa búsqueda hemos dejado que fluyan diferentes formatos expresivos de escritura y *palabreo*. No se sorprendan si de pronto el texto respira diferente, si cambia de ritmo, si se aleja del registro académico para vocalizar otras formas de reflexión como la poesía o la dramaturgia, porque estamos pensando también en quienes lo escucharán. Este libro es una polifonía. Toda la bibliografía y referencias se encuentran al final, para no interrumpir ese flujo.

Una nota sobre las palabras que usamos. Asumimos que el lenguaje no es neutro. Por los temas tratados en este libro, nos hemos detenido a pensar cómo nombrar “discapacidad”, considerando que este término carga con una historia, una política, una forma de entender quién es el problema y dónde reside. Por ello, en este libro usamos la expresión *persona con “discapacidad”* entre comillas, como gesto crítico. Buscamos que las comillas señalen y nos recuerden a lo largo del libro que la “discapacidad” no es un atributo natural que ciertas personas portan, sino el resultado de un proceso sistemático de construcción social que termina “discapacitando” a alguien. Y al mismo tiempo, no olvidar que hay cuerpos que deben invertir considerablemente más energía para desenvolverse en un entorno que no fue pensado para ellos. Hemos preferido esta formulación por sobre otras como “*Persona en situación de discapacidad*” o “*diversidad funcional*”, que corren el riesgo de presentar la “discapacidad” como algo transitorio, superable, exterior a la identidad, como si fuera una circunstancia pasajera y no una dimensión legítima y constitutiva de la vida de muchas personas.

Por último, a lo largo del texto usamos la e como marca de género inclusivo: *elles*, *todes*; en lugar del masculino genérico o la alternancia masculino/femenino. Se trata de una postura política que reconoce la existencia de identidades no binarias y cuestiona la norma gramatical que ha naturalizado el masculino como universal.

Compañía de teatro Persona

Compañía de teatro Persona (www.cia-persona.cl) es un colectivo chileno interdisciplinario de artistas, creado en 2015,

que desarrolla investigaciones escénicas orientadas a cuestionar las normas perceptivas en el teatro contemporáneo. Su trabajo se articula en torno a los derechos humanos, la violencia estructural y el capacitismo, articulando teoría y práctica desde una sonoridad entendida como eje estético y político. Desde 2017 han explorado nuevos modelos de accesibilidad que cuestionan concepciones como “el cuerpo capacitado”, dando origen al concepto de “prácticas expansivas”: una reformulación de las “prácticas inclusivas” orientada a generar encuentros no jerárquicos entre públicos ciegos y no ciegos.

Obra *Punto ciego*

Ante la evidencia de que el sentido de la vista ha sido el dominante en el desarrollo de nuestras categorías estéticas y políticas, cabe preguntarse: ¿es ver necesariamente sinónimo de conocer? Este montaje plantea que dentro de todo lo percible siempre hay algo que no se puede percibir. A partir del cruce entre el llamado “Juicio a los brujos de Chiloé”, proceso judicial con el que el Estado de Chile persiguió al pueblo huilliche en 1880, y las vivencias de Lorenzo Morales, performer e investigador ciego, la obra busca guiar a la audiencia a un reencuentro con el concepto de ceguera tanto como experiencia corporal como condición cultural. La escena se oculta para que la mirada ciega sea la guía hacia maneras alternativas de percibir y pensar el mundo. El montaje integra audiodescripción dirigida a público ciego, con baja visión y quienes creen que ven.

Primera temporada: Centro Cultural Gabriela Mistral, 2018

Dirección: Ignacia González / Dramaturgia: Ignacia González y Tomás Henríquez / Elenco: Lorenzo Morales, Heidrun Breier, Francisca Traslaviña, Alejandro Ferreira y Camil Navarro / Diseño integral: Gabriela Torrejón / Diseño sonoro: Fernando Matus de la Parra / Fotografía: Carlos Martínez / Video promocional: Gonzalo Maruri / Diseño gráfico: Colectiva Simaril / Producción: Melisa Lantadilla

Segunda y tercera temporada: Teatro del Puente, 2019 / Sala Agustín Siré, 2019

Dirección: Ignacia González / Dramaturgia: Ignacia González y Tomás Henríquez / Elenco: Lorenzo Morales, Ignacia González, Francisca Traslaviña, Patrizio Gecele y Juan Diego Bonilla / Diseño integral: Gabriela Torrejón / Diseño sonoro: Fernando Matus de la Parra / Fotografía: Carlos Martínez / Video promocional: Gonzalo Maruri / Diseño gráfico: Colectiva Simaril / Producción: Giselle Miranda

INTRODUCCIÓN

Este libro es el fruto de un trabajo colaborativo y transdisciplinario desarrollado a partir de la experiencia de la Compañía Persona en la obra *Punto ciego*. Nuestro equipo está conformado por tres integrantes de la compañía: la directora Ignacia González, el performer ciego Lorenzo Morales, y el performer Patrizio Gecele, encargado de archivo de la Escuela de Teatro UC. El proyecto contó además con un equipo asesor integrado por la investigadora teatral Andrea Pelegri y el sociólogo e investigador ciego Luis Vera, especialista en estudios de la discapacidad.

Así, nos aventuramos en la complejidad de definir las *prácticas expansivas*, recorriendo su historia, sus orígenes y trayectoria. En este camino, entretejemos las prácticas teatrales de la Compañía Persona con saberes provenientes de los estudios teatrales, de los estudios críticos de la discapacidad y de las experiencias vitales de todas las personas que confluimos en el equipo de investigación. Hemos cruzado esas diferentes aproximaciones con la intuición de que es posible seguir pensando prácticas que permitan construir espacios culturales justos, donde más cuerpos puedan crear más formas de “hacer teatro”, que sigan aportando a darle vida a este quehacer.

En estas páginas se plasman reflexiones, sentires y apuestas conceptuales que se originan en la necesidad de encontrar una forma de nombrar a las prácticas de creación estética propias de la obra *Punto ciego*. Los conocimientos aquí compartidos vienen desde la práctica, no buscamos instalar una verdad ni un único camino, sino plantear una alternativa para pensar y hacer diferente. A lo largo del libro nos guiamos por la pregunta: ¿qué son las prácticas expansivas y cómo transforman el concepto de inclusión desde la práctica teatral?

Prácticas expansivas en la obra *Punto ciego*

Entre 2017 y 2018, la Compañía de Teatro Persona llevó a cabo un proceso de investigación que vinculó la tesis de máster de la directora Ignacia González, “Percibir en la oscuridad: alteraciones de la noción de cuerpo, espacio y tiempo escénico en la percepción auditiva y visual”

(2016), con preguntas en torno a la cultura de la ceguera. A partir de esta investigación nació la obra *Punto ciego*, estrenada en el Centro Cultural Gabriela Mistral (2018). Para ello se investigó el reconocimiento y deconstrucción de las convenciones teatrales que excluían a la comunidad ciega del evento teatral, además de contar dentro de su elenco y equipo de investigación con el performer ciego Lorenzo Morales. Como resultado, la obra generó estrategias de escenificación inéditas, volviéndose apta tanto para público ciego y no ciego.

El 2018, GAM invitó a Compañía Persona al encuentro *INCLUYE*, espacio donde se presentó el concepto de “prácticas expansivas”. Esta antesala propició que la noción fuera expuesta posteriormente en vitrinas tanto nacionales como internacionales. El 2019 se presentó este concepto en el Senado Universitario de la Universidad de Chile, en las jornadas de estudio organizadas por el Proyecto U-Redes Generación: Inclusividad Urbana (2019). A través de la invitación del Laboratorio Invisible, la compañía viajó por primera vez a México, donde participó del Simposio de Prácticas Inclusivas (Xalapa, 2019), así como de diversas actividades culturales en Puebla y Ciudad de México. La metodología ha continuado difundiéndose en festivales como Entepola (Chile, 2021); el Encuentro de Teatro Joven organizado por el Espacio de Debate y Cultura La Casa de Claypole, (Argentina, 2021); la Universidad de Hildesheim (Alemania, 2022); Accecine (Perú, 2023); y ha sido profundizada en el marco de laboratorios escénicos y residencias artísticas como el Laboratorio Escénico: La fuerza de la no violencia del Encuentro Otros Territorios (Monterrey, 2023) y *(Un)Learning Distances*, Festival Favoriten (Dortmund, 2024).

Sin embargo, no existía hasta ahora una investigación que permitiera definir, sistematizar y socializar este concepto y sus aportes a la disciplina teatral, por lo que su valor está en que aún son escasos los estudios que interrogan al “capacitismo” desde el teatro en Chile. Se trata de un concepto inédito que excede el campo escénico, cuya definición requirió de una investigación interdisciplinaria en la que confluyeron la sociología, las artes teatrales y los estudios de la discapacidad.

De este modo, “prácticas expansivas” es el concepto que ha utilizado Compañía Persona para referirse al conjunto de estrategias de escenificación creadas para la obra *Punto ciego*, donde se propone una deconstrucción del concepto de “inclusión” (UNESCO, 1990), a partir de la redefinición de elementos de la conven-

ción y norma teatral pensados desde la ceguera, entendiendo a ésta como una cultura y no como una “discapacidad”. Este concepto apela también a la riqueza estética que la comunidad ciega contribuye al teatro desde el rol de creadores y no sólo como parte de un proceso de “inclusión”.

Objetivos del libro

Este proyecto de investigación buscó definir, comprender e instalar el término “prácticas expansivas”, entendido como las estrategias de accesibilidad para público ciego y de baja visión desarrolladas en el proceso de creación de la obra teatral *Punto ciego* (2018), a través del estudio de las actividades previas y posteriores al acontecimiento escénico, así como de la pieza misma, en busca de nuevas aproximaciones a la práctica de inclusión en teatro.

Para ello, el concepto “expansivo” se ha estudiado tanto en ontología como metodología. Lo anterior se llevó a cabo a partir de un trabajo de fundamentación teórica interdisciplinaria, documentación y digitalización de archivos de la compañía, principalmente bitácoras del proceso creativo de la obra *Punto ciego*, así como de entrevistas realizadas a todo el equipo creativo de dicho proyecto. La investigación busca apoyar y visibilizar modos experimentales que vayan más allá de la concepción de “inclusión” para imaginar el trabajo profesional en teatro con personas con “discapacidad”.

El problema del capacitismo en el teatro chileno

En Chile viven más de ciento cincuenta mil adultos ciegos y cuatro millones con algún grado de pérdida de visión. A pesar de que nuestro país suscribió a la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, que exige que se adopten medidas para participar en igualdad de condiciones en la vida cultural; son escasas las instancias en que el teatro en Chile se ha hecho cargo de esto. El capacitismo (*ableism*) es una forma de discriminación contra las personas con “discapacidad”, donde se privilegia a las personas “capacitadas”, otorgándoles el beneficio de acceder al poder político, económico y cultural.

En el ámbito teatral chileno sigue habiendo un sistema capacitista que excluye con barreras materiales y simbólicas a personas ciegas de experiencias teatrales, tanto en el rol de creadores como de espectadores. Se establece así una lógica de clasificación de “nosotros” y “ellos” que preserva un conocimiento hegemónico, el cual ha dominado los estudios y la práctica teatral hasta la actualidad. A pesar de que las políticas inclusivas buscan integrar a las personas con “discapacidad”, los medios de accesibilidad generalmente se orientan a que éstas deban adaptarse a una cultura dominante. Así, la inclusión se vuelve un instrumento de normalización de los sujetos, más que una vía para la participación integral de las personas. Esta investigación busca ofrecer una alternativa a las prácticas inclusivas a partir del desarrollo del concepto de expansión, preguntándonos: ¿Qué pasaría si expandimos las estrategias de creación teatral para abarcar la “discapacidad” no como un déficit, sino que como un territorio a explorar desde su particularidad material radical, trascendiendo la lógica de la adaptación inclusiva? ¿Qué son las prácticas expansivas y cómo se podrían metodologizar?

¿Por qué expansivo y no inclusivo?

Para responder esta pregunta es necesario examinar primero qué opera dentro del concepto de inclusión y por qué resulta insuficiente como marco para pensar las prácticas que este libro propone. Tomando la perspectiva butleriana sobre la reiteración de las normas, la inclusión no transforma las estructuras de poder que producen la exclusión: las reitera. Incluir presupone que hay alguien que tiene el poder de incluir y alguien que espera ser incluido. La estructura no se cuestiona, se amplía. Y ampliar una estructura opresiva no es transformarla.

Esta jerarquía entre quien incluye y quien es incluido no es accidental: tiene raíces profundas en los procesos coloniales, capitalistas, patriarcales y capacitistas que organizan el orden social moderno. A este conjunto de procesos lo denominaremos, en el primer capítulo, “ideología de la normalidad”: un sistema de normas que produce la ilusión de que ciertos cuerpos son naturalmente capaces y otros naturalmente incapaces, legitimando así las condiciones de su exclusión.

Desde una perspectiva capitalista, lo que diferencia al cuerpo “capacitado” del “discapacitado” es la productividad. Las personas con “discapacidad” son con-

sideradas menos productivas para un determinado sistema de producción, y esa menor productividad se convierte en criterio de exclusión, de menor valor social y, en última instancia, de prescindibilidad. Desde una perspectiva médica, la diferencia capaz/discapaz está determinada por la autosuficiencia. El cuerpo “capaz” es independiente; el cuerpo “discapacitado” es dependiente. Esta definición, que parece neutral y técnica, es en realidad profundamente ideológica, ya que presupone que la independencia es el valor supremo del cuerpo humano y que la dependencia es una desviación de la norma, en lugar de reconocer, como propone Butler en *La fuerza de la no violencia* (2021), que la interdependencia es la condición constitutiva de toda existencia humana. Rosemarie Garland-Thomson (2011), añade una dimensión fundamental a este análisis, al sostener que la “discapacidad” no es un atributo del cuerpo sino el producto de un desajuste entre la forma y función de ciertos cuerpos y los entornos construidos para otros. Lo que “discapacita” no es el cuerpo, es el mundo construido sobre la norma de un cuerpo específico.

Las instituciones culturales y educativas no son espacios neutros, puesto que reproducen y consolidan estas estructuras opresivas sobre los cuerpos. En el campo de la formación teatral esto es especialmente visible. La selección capacitista dentro de las instituciones de formación teatral toma la idea del cuerpo capacitado como criterio implícito de excelencia, convirtiéndose en un mecanismo de exclusión para quienes son categorizados como “discapacitados”.

Este mecanismo produce y naturaliza tres exclusiones simultáneas que se refuerzan mutuamente. En primer lugar, la exclusión de creadores con “discapacidad”, quienes no logran acceder a los espacios de formación ni a los equipos de creación profesional. En segundo lugar, se perpetúa la exclusión del público con “discapacidad”, el cual no es considerado como audiencia legítima de las obras producidas, o lo es únicamente a través de dispositivos de accesibilidad externos que no son concebidos como parte integral de la obra. Y, finalmente, la producción de obras para un público capacitado, las cuales son concebidas desde una percepción normativa que no contempla otras formas de percibir, habitar y conocer el mundo.

Frente a este panorama, la inclusión ofrece una respuesta insuficiente, ya que abre parcialmente las puertas de una institución, pero no critica sus fundamentos. Los cuerpos con “discapacidad” son admitidos, bajo condiciones, adapta-

ciones y dispositivos añadidos, pero la norma que los excluía permanece intacta. Las prácticas expansivas proponen un movimiento diferente. No se trata de hacer encajar cuerpos diversos en estructuras existentes, sino de reconocer que la presencia de esos cuerpos transforma las estructuras mismas, reconfigurando sus formas de hacer, sus criterios de valor, sus modos de percibir y producir conocimiento. Expandir, en ese sentido, no es ocupar el lugar del otro. Es transformarse al abrirse.

La tarea que emprendemos aquí busca abrir reflexiones, promover cuestionamientos e interrogar las teorías y las prácticas propias de la disciplina teatral. Nos preguntamos por las convenciones disciplinares, las perspectivas estéticas, las prácticas y sus metodologías, poniendo atención a los aspectos éticos y buscando una comprensión interseccional y situada del problema de la participación de las personas con “discapacidad” y, más ampliamente, de los cuerpos no normativos en el ámbito teatral.

Una idea que atraviesa estas páginas es que nuestro sistema de creencias sobre el cuerpo nos ha llevado a internalizar y reproducir de manera inconsciente un tipo específico de corporalidad, asumida como “normal” al punto de convertirse en un mandato. Hoy, cuando la idea de inclusión parece haberse instalado como un estándar en la construcción de políticas públicas e institucionales en distintos ámbitos, consideramos necesario preguntarnos qué significa realmente incluir, y si es suficiente para construir una sociedad amable para todas las personas.

Una metáfora para intentar comprender cómo funciona este sistema de creencias es la del frasco de vidrio, que plantea que nuestra forma de percibir el mundo está limitada de forma invisible. Pareciera que desde el interior del frasco podemos verlo todo, pero no nos damos cuenta de los límites que impone el cristal. Entonces, creemos que somos libres de pensar y percibir el mundo, sin darnos cuenta de las fronteras que el frasco de vidrio nos impone. La invitación que queremos hacer es a romper ese frasco e intentar apreciar el mundo desde otras perspectivas, fuera de esos límites invisibles impuestos por la idea de “normalidad” y de “cuerpo capacitado” que hemos naturalizado e incorporado de forma inconsciente.

Cartografía de lo expansivo y lo expandido

La noción de “expan-sivo” rara vez se ha empleado para examinar de manera crítica las prácticas de la inclusión. Sin embargo, el concepto de “expan-dido”, está presente en el vocabulario de diversas comunidades creadoras. De hecho, su uso es frecuente en las artes contemporáneas, donde refiere generalmente al desborde de las disciplinas y al borramiento de las fronteras entre estas.

Una referencia fundamental es la crítica estadounidense Rosalind Krauss y su ensayo “Escultura en el campo expandido” (1979), donde propuso un marco para comprender las propuestas artísticas que ya no cabían en los museos, pues excedían los límites de la escultura tradicional. Krauss logró mapear esas obras y legitimarlas. El acto de tomar una categoría artística y ponerla “en campo expandido” para pensar lo que la desborda, se convirtió en un modelo metodológico que otras disciplinas, como las artes escénicas, adoptaron posteriormente.

Un referente más cercano para este concepto en el contexto latinoamericano es el investigador y director mexicano Rubén Ortiz, quien en 2015 acuñó el término “escena expandida” en su libro *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI*. En esta obra, Ortiz analiza y cuestiona el concepto moderno de “representación” y reflexiona en torno a ciertos mecanismos propios del “ejercicio expandido de la escena”, para referirse a prácticas escénicas que desbordan el teatro moderno, como el teatro *site-specific*, la *performance*, las acciones en el espacio público y el teatro comunitario, pero no lo desarrolla en relación a la “discapacidad” ni como un análisis crítico de las prácticas inclusivas.

Una de las figuras más relevantes en la intersección entre *performance* y “discapacidad” que incorpora la noción del “desborde material” es Petra Kupperts. Kupperts es una alemana, *queer* con “discapacidad” radicada en Estados Unidos, cuya perspectiva se rige por la justicia de la “discapacidad” (*Disability Justice*), un modelo que promueve la liberación colectiva y el respeto por todas las corporalidades. A través de este cruce, la autora propone la cultura de la “discapacidad” como un proceso en constante transformación, y no como una definición estática. En su marco teórico, ella utiliza de manera explícita el concepto de “medios expandidos” (*expanded media*) y video-danza para investigar la

co-presencia con artistas con “discapacidad,” guiada por principios de accesibilidad y posicionando a las personas con “discapacidad” como portadoras de conocimiento. Sin embargo, en sus escritos no acuña formalmente los términos de “expansivo” ni “prácticas expansivas” como una vía teórica para trascender al enfoque “inclusivo”.

En la escena chilena destaca el trabajo de la compañía Teatro Niño Proletario, bajo la dirección de Francisco Medina, cuya relación con la “discapacidad” se articula mediante investigaciones escénicas que sitúan a las corporalidades diversas y las fracturas de la percepción como ejes de resistencia política y estética, distanciándose de la inclusión tradicional. Entre sus montajes más relevantes en esta línea se encuentra *Preludio* (2021), una obra en torno a la ceguera y los modos de ver. En el marco de esta investigación, constatamos que Medina había integrado el concepto de lo “expansivo” en la obra *Movimiento Expansivo* (2022), un proyecto multidisciplinario de videodanza y *performance* comunitaria enfocado en niños y jóvenes con “discapacidad.” Al preguntarle por el origen del término, el director nos comentó que no recordaba con certeza si lo había acuñado él mismo o si se lo había escuchado al biólogo queer Jorge Díaz.

El conocimiento se construye en red, los pensamientos y las ideas no pertenecen a nadie en particular, sino que germinan y se transforman en el encuentro con los otros. Como equipo, justamente hemos desarrollado una labor de difusión de las “prácticas expansivas” propiciando una circulación de estas ideas. Precisamente, con Jorge Díaz compartimos la mesa de discusión sobre inclusión en el encuentro titulado *Semana de Trabajo y jornadas de estudio RED de inclusividad Urbana*, organizado por la Universidad de Chile en 2019. Es muy probable que en estos espacios ya se hayan ido generando cruces y tránsitos del concepto.

De este modo, la noción de “prácticas expansivas” podría haber brotado de forma colectiva. Sin embargo, hasta donde ha permitido constatar la literatura revisada para este libro, no se han encontrado precedentes directos del uso formal del concepto de “expansión” o “prácticas expansivas” como una crítica al capacitismo en el ámbito teatral ni a las políticas inclusivas tradicionales.

Estructura del libro

Este libro se ha dividido en cuatro capítulos, los cuales hemos escrito de modo colaborativo. Entre cada capítulo se encontrarán con algunas escenas dramáticas de la obra *Punto ciego*, las cuales hemos utilizado tanto como transición, así como un modo de dar a conocer partes del trabajo que aquí se analiza.

En el primer capítulo, “La discapacidad más allá del déficit. De la inclusión a la expansión” hacemos un breve recorrido histórico en busca de los indicios que nos permiten comprender el origen de la forma de comprender la “discapacidad” en las sociedades contemporáneas. Recurrimos a los conceptos de “capacitismo” e “ideología de la normalidad” en tanto herramientas que nos permiten abrir la caja negra de la comprensión medicalizada y caritativa de la “discapacidad”, actuando como soportes socioculturales inconscientes de los binarismos como “sano-enfermo”, “normal-anormal”, “productivo-improductivo”, “autónomo-dependiente”, entre otros. Finalizamos con algunos apuntes preliminares sobre el naciente concepto de expansión.

En el segundo capítulo, “Prácticas inclusivas,” Ignacia González investiga cómo los discursos capacitistas moldean la formación teatral universitaria en Chile. En el apartado “Marcos, barreras y cerramientos,” la autora plantea la hipótesis de que las pruebas de admisión especial operan como barreras institucionales que excluyen a las personas con “discapacidad” de la profesionalización. Posteriormente, abre una interrogante fundamental: ¿es la inclusión tradicional un dispositivo de asimilación que borra la diferencia en lugar de transformar las estructuras? Finalmente, el capítulo propone como hipótesis central que las “prácticas expansivas” constituyen una vía para subvertir el teatro capacitista al considerar el desencaje (*misfitting*) como espacio de experimentación, en tanto que esta metodología no solo adapta la escena, sino que desnaturaliza, derrumba y rearticula el capacitismo estructural del teatro.

¿Cómo definir las “prácticas expansivas” en tanto concepto que surge de la creación artística y se encuentra aún en construcción? En el tercer capítulo, Lorenzo Morales Lobos e Ignacia González Torres plantean la hipótesis de que este término constituye un giro metodológico capaz de superar la inclusión tradicional. A través de un relato testimonial y una genealogía desde la dirección escénica, el

texto abre preguntas sobre las fronteras de las disciplinas y propone desarmar el binario capaz-discapaz. Tomando un marco crítico de justicia social que posiciona la singularidad perceptual como fuente legítima de conocimiento frente al capacitismo, esta sospecha se explora mediante el análisis del proceso de la obra *Punto ciego*, planteando la cultura de la ceguera como un eje de investigación performativa y no un déficit médico.

En el cuarto capítulo, “El proceso como investigación”, Andrea Pelegri y Patrizio Gecele se proponen identificar y sistematizar prácticas expansivas desarrolladas durante el proceso creativo de la obra *Punto ciego*. Para ello, trabajan a partir del análisis de bitácoras del proceso, digitalizadas en el Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC, así como de material obtenido en entrevistas realizadas a integrantes del equipo. Los resultados de este trabajo se presentan en el apartado “El escenario como laboratorio expansivo: apuntes sobre metodologías expansivas”.

Finalmente, proponemos que las metodologías de práctica como investigación pueden contribuir de manera significativa a la creación de nuevas estéticas teatrales, originadas desde otros modos de percepción y experiencia. Sostenemos que al desarmar el binario capaz-incapaz desde la formación teatral, es posible abrir relaciones de expansión entre nuevas y nuevos creadores escénicos, capaces de construir sus propias convenciones para el teatro desde sus singularidades corporales, sin tener que ocultarse en adaptaciones, sino que validando la particularidad de su ser.

“Prácticas expansivas”: proyectos en diálogo

Nuestras reflexiones no constituyen un descubrimiento absoluto, pues se inscriben en una larga historia de luchas por la reivindicación de las personas con “discapacidad” en las artes, un campo en el que ya otros grupos han trabajado. En Chile destacan montajes como *La Imagen Arde* (Santiago, 2025), dirigido por Nicole Sazo Cariola junto a la Compañía Fulgor. Protagonizada por les intérpretes sordos Marce Fredz, Carolina Lagos Cosloski, Natalia Gutiérrez Hernández y Pedro León Cáceres, esta propuesta despliega una investigación interdisciplinaria donde la memoria, el gesto y la corporalidad operan como ejes de comunicación. Desde su propia cultura, la obra plantea modos

alternativos de percibir el mundo, transformando lo público y lo privado en espacios de afirmación identitaria para visibilizar a una comunidad históricamente marginada.

La obra *Robot: ecos neurodivergentes* (2025), de la compañía Tercer Abstracto (Santiago), dirigida por David Atencio y codirigida por Víctor Romero-Rojas, es calificada por su equipo como una “obra autista”. El proyecto desplaza la mirada clínica hacia la neurodiversidad mediante una co-creación encarnada por la bailarina Claudia Vicuña, el performer Héctor Medina y el actor Sergio Mejía. A través de sus singularidades, el montaje coreografía el pensamiento en movimiento de les intérpretes para demostrar que no existe un modo normativo de procesar la experiencia, transformando el desajuste social en el motor estético de la pieza.

A estas iniciativas se suma El Otro Cuerpo: Teatro e investigación (Valparaíso), agrupación que cruza las artes escénicas, la antropología y los estudios críticos de la “discapacidad”. El colectivo se sostiene en las experiencias de creadoras con “discapacidad” como la pedagoga Zimri Orellana (líder de laboratorios con la Comunidad Sorda), y la investigadora corporal Macarena Ruz. Bajo el eje metodológico de visibilizar el cuerpo contrahegemónico, la agrupación desarrolla puestas en escena multisensoriales cuyo trabajo transdisciplinario deconstruye la representación tradicional al instalar la diversidad sensorial como motor de una poética propia.

En el ámbito audiovisual, la práctica expansiva también se manifiesta en el trabajo de la documentalista chileno-canadiense María Teresa Larraín, quien investiga la creación de imágenes desde la condición de ceguera. Su obra desafía el ocularcentrismo de la industria cinematográfica tradicional al demostrar que el cine puede construirse a partir del sonido, la textura y el trabajo colectivo. Este enfoque se materializa en su largometraje autobiográfico *Niña Sombra* (2016).

Entre los proyectos internacionales que podríamos denominar expansivos, se encuentran el trabajo del escritor y performer mexicano Edgar Lacolz y su propuesta que cruza la literatura “disca” y las prácticas performáticas. Lacolz utiliza su experiencia encarnada como persona con “discapacidad” motriz para hackear los formatos convencionales del libro y de la lectura. En Canadá destacan las investigaciones de Véronique Leduc (UQAM), titular de la cátedra sobre

Ciudadanía cultural de las personas sordas. Su trabajo en torno a la “música sorda” subvierte el audismo al redefinirla como una experiencia visual y vibratoria. Desde el concepto de “Sorditud” (*Deafhood*), Leduc asume el cuerpo disidente como emisor de nuevas poéticas mediante proyectos de investigación-creación y performances como *Musicamos*, *Signer son fado* y la instalación *Nos mains qui vibrent*. En Alemania, el *Proyecto SONA* — de la organización Un-Label, diseñada junto a la Asociación de Ciegos de Colonia y los creadores ciegos Adriani Botez, Nezaket Akbaba, Benjamin Thiele y Jens Naumann — se trata de una instalación de realidad virtual auditiva que subvierte la hegemonía visual de esta tecnología, mediante audio tridimensional y calzado háptico.

Entonces la pregunta no es si las personas con “discapacidad” pueden crear y dar a conocer sus propios modos de expresión, sino por qué las artes, y en particular el teatro, les han cerrado las puertas. Dentro de esta lógica, las prácticas escénicas expansivas proponen una deconstrucción de la convención teatral para volver a construirla desde-con-para personas con “discapacidad”. De este modo, la relevancia del concepto de “prácticas expansivas” se basa en que ofrece un cambio de perspectiva respecto a la inclusión, que podría transformar las barreras (sobre todo mentales) que impiden el acceso de personas “discapacitadas” a espacios profesionales de creación teatral.

En el escenario chileno actual, marcado por la precarización y los constantes recortes en los presupuestos de educación y cultura, la falta de diversidad en los equipos de gestión y administración pública se vuelve aún más crítica. Así, este concepto invita a dar un giro de perspectiva respecto a las políticas inclusivas, en pos de una desjerarquización de los roles de poder que mantienen el binario capaz-discapaz, valorando el papel que pueden tener las artes en el desarrollo de nuevas estéticas y políticas artísticas al desarticular el imaginario capacitista dominante. Como equipo de investigación, somos conscientes de que las estructuras institucionales no se transforman de manera espontánea.



←

Fotografía para la promoción de la primera temporada de *Punto ciego* en GAM. De izquierda a derecha: Francisca Traslaviña (detrás del paraguas), Alejandro Ferreira (de pie con una botella y batea), Camil Navarro (sentado con una bolsa en la cabeza) y Lorenzo Morales (de pie con un atril). Autor imagen: Carlos Martínez. Fuente: Compañía Persona (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato vertical. En un fondo completamente negro aparecen cuatro cuerpos agrupados al centro de la imagen. Sus vestuarios, también negros, se camuflan. Ninguna cara es visible. Permanecen anónimos, como si su “yo” hubiera sido absorbido por un agujero negro; cada identidad visual ha sido oculta por un objeto. Las manos sí se ven, cada una sostiene un objeto del mismo color: un paraguas, una bolsa de basura, una batea, una botella de vidrio y un atril de partituras. Los objetos funcionan como escudos de la mirada. Me pregunto, si el negro absoluto ocurre cuando un objeto absorbe todas las longitudes de onda de la luz visible, ¿qué hay en una imagen que no se ve? ¿es el negro absoluto la absorción total de la mirada? En el cuadrante inferior izquierdo, el paraguas abierto cubre a una persona y, justo detrás de ella, una figura encapuchada se inclina hacia adelante; con la mano derecha sostiene una botella alargada de cuello fino, mientras que con la izquierda alza una batea que le borra las facciones. Hacia la parte superior derecha, emergiendo del fondo, la bandeja de un atril de partituras metálico cubre otro cuerpo, continuando con la metamorfosis del ser humano en objeto cotidiano; sólo se distingue un brazo extendido que sostiene el borde de la bandeja. Delante de este, sentado sobre una silla en primer plano, otro cuerpo se dirige hacia la derecha, tiene la cabeza cubierta por una bolsa de basura negra. El plástico arrugado y brillante asfixia la luz y deforma la cabeza, haciéndola parecer un ser mitológico que emerge de las sombras, o de una cueva en la localidad rural de Quicaví, en Chiloé.

CAPÍTULO 1

La “discapacidad” más allá del déficit: de la inclusión a la expansión

Por Luis Vera Fuente-Alba

De qué trata este capítulo y desde dónde está escrito

En este texto me propongo hilar algunos conceptos centrales que serán trabajados a lo largo de este libro. Escribo desde mi lugar de persona con “discapacidad” visual y desde mi acervo de estudios, ejercicio profesional y activismo en el mundo de la “discapacidad”.

Estas reflexiones vienen tramándose desde hace años, y han sido sistematizadas y enhebradas a lo largo de varios meses de trabajo junto al equipo de investigación. Las hipótesis aquí planteadas son propuestas que han tomado forma y color gracias a los encuentros y conversaciones con todo el equipo, especialmente con Ignacia González, directora de este proyecto. Con ella y Lorenzo Morales nos conocimos en 2018 a propósito de la obra *Punto ciego*, y desde entonces compartimos la inquietud de reflexionar en mayor profundidad sobre la idea de expansión. Aquí empezamos a compartir esas reflexiones.

El primer apartado presenta una reflexión sobre el cuerpo en la sociedad y en el teatro, mostrando el impacto de la idea de sujeto universal occidental en la construcción de la fantasía del cuerpo capaz. Sostengo que las jerarquías corporales impuestas por esta forma binaria de comprender los cuerpos es el fundamento de la opresión de las personas con “discapacidad” en nuestra sociedad.

Luego, intento delimitar qué se entiende por “discapacidad”, ilustrando la pugna entre la perspectiva médica y caritativa, conocida como modelo biomédico, y la perspectiva de la opresión social, llamada también modelo social. Se abre aquí la pregunta por la preeminencia de la comprensión medicalizada e individualizante de la “discapacidad”; por ello, en el tercer apartado recurro a los estudios

críticos de la “discapacidad” en busca de una respuesta, y enhebro los conceptos de capacitismo e ideología de la normalidad como soportes socioculturales de la perspectiva médica de la “discapacidad”.

En el cuarto apartado analizo el enfoque inclusivo, mostrando las paradojas y contradicciones que nos llevan a buscar superarlo. Finalmente, en la quinta sección imagino posibilidades alternativas al enfoque inclusivo. Me pregunto qué consecuencias puede tener la crítica radical a la fantasía del cuerpo capaz para pensar y poner en práctica nuevas formas de convivir y de relacionarnos, finalizando con algunos elementos clave para el concepto de expansión, que intenta construir puntos de fuga hacia nuevos territorios posibles.

El cuerpo en la sociedad (y en el teatro)

Imagine a dos personas conversando mientras hacen la fila para ingresar a ver una obra. Una de ellas nunca antes ha asistido al teatro, y está muy interesada en saber más.

- | | |
|-----------|---|
| Persona 1 | ¿Cómo son las personas del teatro, qué características físicas tienen quienes estudian teatro? |
| Persona 2 | Son normales, o sea, son ágiles, están físicamente entrenados. De hecho, para ingresar a estudiar teatro tienes que dar una prueba y demostrar que estás sano. |
| Persona 1 | ¿Y las personas que asisten a las funciones, cómo son? |
| Persona 2 | Mmmm. Bueno... son normales... ahí no se requiere nada especial. Uno va, compra una entrada, sube o baja la escalera para entrar al teatro, se sienta y mira la obra en silencio. |
| Persona 1 | ¿Y habrá personas que quedan fuera del teatro, en escena o como espectadores? |
| Persona 2 | Mmmm no sé... yo creo que no cualquier persona puede ser actor o actriz, por lo que decía antes, hay que estar sano. Pero para ir al teatro |

no... aunque igual las personas minusválidas a lo mejor no podrían entrar por lo de las escaleras... Ah, me acordé de una amiga que tiene un hijo cieguito y lo llevó a una fundación donde unos profesores especialmente preparados para trabajar con discapacitados les hicieron un taller a puros niños ciegos, incluso presentaron una especie de obra. Y en esa obra podían ir también los ciegos a verla, había como una especie de narrador que iba contando todo lo que pasaba... teatro inclusivo me dijo mi amiga que se llamaba. Pero pensar en que los ciegos o los minusválidos puedan estudiar teatro, no puedo ni imaginármelo...

Persona 1 ¿Por qué no?

Persona 2 Es que igual hay cuerpos normales y cuerpos que no son tan normales. Me imagino si yo cayera en desgracia y quedara postrada en una silla de ruedas, no podría hacer casi nada y dependería de otras personas para todo. O los ciegos, que dependen de las otras personas para caminar y para todo...

La escena anterior ilustra nuestra costumbre de clasificar los cuerpos según un estándar de normalidad. Asumimos que ese supuesto cuerpo normal es un cuerpo capaz, es decir, que funciona dentro de lo que es considerado normal para un ser humano, desde parámetros establecidos por la ciencia occidental: puede caminar, hablar, ver, escuchar, etc.

La idea de cuerpo normal impone jerarquías, puesto que se tiende a considerar que los cuerpos “discapacitados” dependen siempre de otros que no lo son. Esto proviene de la idea de sujeto universal instalada en el origen del pensamiento occidental, en la Grecia clásica e impuesta en nuestros territorios por el colonialismo y sostenida actualmente por el neoliberalismo. Los feminismos han develado que ese sujeto universal equivale al hombre blanco, heterosexual, burgués, cristiano y ciudadano. Los estudios críticos de la “discapacidad” han mostrado que ese sujeto universal se supone también capacitado.

Es interesante notar que esta idea del sujeto universal, desde sus orígenes en la antigua Grecia, cuna de la democracia, ya dejaba fuera a una parte importante de la población: las mujeres, los esclavos, los extranjeros (“bárbaros”) y quienes

no tenían propiedades. Siglos después, en la modernidad europea, el naciente capitalismo retomó la noción de ciudadano, planteando la igualdad ante la ley y los principios de libertad y fraternidad, enarbolados en la Revolución francesa. Hoy, las guerras mundiales, las brechas crecientes entre la minoría extremadamente rica y las grandes mayorías pobres, el auge de las ideologías de extrema derecha y los genocidios apoyados por las democracias occidentales, demuestran que esos ideales de libertad, igualdad y fraternidad están lejos de ser válidos para toda la humanidad. Pareciera que, como plantea Judith Butler en torno al género, sigue habiendo cuerpos que importan y otros que no.

En nuestra región, la colonización española y portuguesa tuvo como fundamento la distinción entre quienes eran considerados personas y quienes no. Los habitantes originarios de nuestros territorios fueron catalogados como “no humanos”, lo cual sustentó el genocidio y la serie de atrocidades ocurridas durante el proceso de conquista y colonización. En el próximo apartado profundizo en el origen de estas distinciones binarias.

Por el momento, me interesa puntualizar que existe una continuidad en los procesos de clasificación de las personas, entre quienes son considerados propiamente humanos y normales y quienes no lo son. En esta segunda categoría estarían las personas con “discapacidad”, lo cual permitiría comprender por qué hoy, a 80 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y a 20 años de la promulgación de la Convención de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con “discapacidad”, la igualdad de derechos y su pleno ejercicio siguen pendientes para la gran mayoría de las personas con “discapacidad” en Chile y el mundo.

Las artes escénicas, como toda actividad humana, están marcadas por estas categorizaciones de los cuerpos, y tienden a reproducir la exclusión de lo considerado anormal. ¿Cuál es el origen de la exclusión de las personas con “discapacidad” en las escuelas de teatro de las universidades chilenas, cuyas pruebas especiales las discriminan, aunque la discriminación no siempre sea explícita o intencional? Ignacia González ha mostrado previamente esta realidad en otros escritos (2022), y en el segundo capítulo de este libro retoma este punto. La hipótesis que me interesa instalar al respecto es que a nivel de la cultura y las prácticas sociales existe un sistema de jerarquías corporales que opera de forma no intencional e inconsciente, en virtud del cual las personas consideradas

como “discapacitadas” quedan la mayoría de las veces en calidad de oprimidas frente a aquellas consideradas válidas y capaces.

El teatro reproduce esas jerarquías al crear espacios exclusivos para que las personas con “discapacidad” puedan participar, como en el ejemplo de la escena inicial. Estos circuitos especiales creados por personas que se consideran a sí mismas como “capacitadas”, mantienen a las personas con “discapacidad” como receptores pasivos, sin cuestionar los fundamentos capacitistas de la formación teatral y de las prácticas teatrales habituales.

¿Qué es la “discapacidad”?

A partir de lo expuesto surge la pregunta por la definición de la “discapacidad”. El diálogo que inicia el capítulo muestra algunas características de la forma en que se suele hablar de las personas con “discapacidad” en Chile:

- a. El uso de diminutivos como “cieguito” ilustra un estatus de inferioridad social. Esto se refuerza con el uso de palabras como “minusválido” y “postrada”, con connotaciones negativas asociadas al rechazo y la exclusión.
- b. El carácter trágico también está presente: la “discapacidad” implica sufrimiento, pérdida, imposibilidad. Se trata, por lo mismo, de situaciones terribles, del todo indeseables.
- c. La dependencia: se supone que las personas con “discapacidad” se diferencian de las personas no discapacitadas porque dependen de otros, mientras que lo normal es ser autónomo, autosuficiente.
- d. La individualización: se asume que la “discapacidad” es un problema que afecta exclusivamente a determinadas personas, “hay personas normales y otras que no lo son tanto”.

Esta forma de comprender la “discapacidad” ha sido denominada modelo biomédico o médico-rehabilitador. Mike Oliver, intelectual británico “discapacitado” llamó a este modelo “teoría de la tragedia personal”. A mediados de la década de 1970, Mike Oliver fue el primero en hablar del modelo social de la “discapacidad”, que estableció la distinción sutil entre deficiencia y “discapacidad”: mientras que la primera corresponde al diagnóstico médico, a la forma en que el cuerpo de la persona se diferencia del ideal de cuerpo capaz y funcional

descrito anteriormente; la segunda es entendida como la exclusión innecesaria de las personas con deficiencias de las actividades sociales generales. En otras palabras, es una forma particular de opresión social (Oliver, 1998). Aquí el foco se traslada desde lo individual a lo colectivo.

El modelo social de la “discapacidad” ha recibido diversas críticas que apuntan principalmente a que el énfasis en la opresión estructural de las personas con “discapacidad” deja de lado o considera como menos importantes las experiencias corporales específicas de las personas, o la forma en que esa opresión estructural que afecta a todas las personas con “discapacidad” se manifiesta en los cuerpos y las vidas concretas.

Desde los feminismos se ha reconocido el aporte del modelo social a la comprensión de la “discapacidad” como una opresión social, argumentando al mismo tiempo a favor de aterrizar la gran teoría de la opresión estructural, recuperando la experiencia encarnada de la “discapacidad” —que Liz Crow (1996) provocativamente llama “minusvalía”— como algo de primera importancia. Desde esta perspectiva, aún en un mundo completamente accesible y sin discriminación, habría personas que padecerían su situación, sea por dolores intensos, pérdida progresiva de funcionalidad o baja expectativa de vida, por citar algunos ejemplos. Se trata, en otras palabras, de recuperar la experiencia encarnada de la “discapacidad” como algo fundamental.

La vuelta al cuerpo propiciada por el entrelazamiento de los estudios sobre “discapacidad” y el campo de los feminismos es relevante para aproximarnos a la complejidad de los procesos que configuran y construyen la “discapacidad” o, como ha dicho Mike Oliver, los procesos de discapacitación. Al respecto, es importante considerar que las personas con “discapacidad” están atravesadas además por una serie de otros factores potencialmente discriminantes/discriminables, como el género, la clase social, la pertenencia étnica o el nivel educacional, por mencionar sólo algunos.

La perspectiva interseccional permite aproximarnos a la complejidad de los múltiples procesos de opresión social que operan junto a la “discapacidad”. El término interseccionalidad fue introducido por primera vez por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en 1989, y sus orígenes se remontan

a los movimientos de mujeres negras lesbianas socialistas en Boston, Estados Unidos, agrupadas en el Combahee River Collective, organización activa entre 1974 y 1980 desde donde denunciaron que el feminismo blanco, burgués y heterosexual no abordaba sus necesidades como mujeres negras y lesbianas.

Así, la interseccionalidad surgió como una propuesta para analizar la forma en que se estructuran las desigualdades y las discriminaciones que afectan a las mujeres lesbianas afroestadounidenses, conectando las experiencias de opresión con las dinámicas sociales del poder y la desigualdad. Es importante enfatizar que el foco de la interseccionalidad está precisamente en el poder y la desigualdad, y no en la construcción de categorías sociales o identitarias, ya que a veces la “discapacidad” es reducida a un asunto identitario, y mi interés es enfatizar en que se trata de una problemática social y política que tiene que ver con la distribución del poder en la sociedad.

La interseccionalidad muestra que hay múltiples ejes de opresión-privilegio que impactan las vidas de las personas. En sus orígenes se hablaba principalmente de la tríada género-raza-clase, a la que luego han ido sumándose otros factores, incluyendo a la “discapacidad”. Existen múltiples perspectivas sobre la interseccionalidad. Una de ellas es la de María Rodó-Zárate, que habla de “ejes de desigualdad”, entre los cuales se encuentran el género, la orientación sexual, la clase social, la etnicidad, la edad, entre otros.

Es relevante considerar la interseccionalidad al abordar la “discapacidad”, ya que de lo contrario se corre el riesgo de asumir erróneamente que todas las experiencias de las personas con “discapacidad” son similares u homogéneas. La interseccionalidad permite comprender que una misma situación de “discapacidad” será experimentada de diversas maneras en función de la posición que ocupe la persona en los otros ejes de desigualdad. Así es posible comprender que una misma experiencia de “discapacidad” —por ejemplo, la ceguera total— será vivida de distintas maneras por una persona en función de su género, su clase social, su pertenencia a un pueblo indígena, su territorialidad, su nivel educativo, etc. Al considerar en conjunto las diversas posiciones de las personas en estos ejes de desigualdad, tendremos una idea más concreta y precisa de cómo impactan los procesos sociales, incluyendo a la “discapacidad”, sobre la vida de las personas.

Volviendo a nuestro tema principal, cabe preguntarse por el origen de la forma médica de comprender la “discapacidad”, que a su vez está atravesada por aspectos caritativos, especialmente en el caso de Chile y Latinoamérica, como discutiré más adelante.

La ideología de la normalidad y el capacitismo: el soporte sociocultural de la teoría de la *tragedia personal* de la “discapacidad”

Para responder la pregunta por el origen y la persistencia de la forma medicalizada de comprender a los cuerpos “discapacitados”, llamada modelo biomédico o “Teoría de la Tragedia Personal”, existen —a mi juicio— dos conceptos profundamente entrelazados que han contribuido a lo largo del primer cuarto del siglo XXI a las conversaciones, disputas y consensos en torno a la “discapacidad”: el concepto de capacitismo (*ableism* en inglés, traducido literalmente como *habilidadismo*, proveniente del norte global) y el concepto de ideología de la normalidad (desde el sur global).

El concepto de ideología de la normalidad fue introducido por Mike Oliver —sí, el mismo que habló de la teoría de la tragedia personal y de los procesos de discapacitación—, y hace referencia a los elementos simbólicos, culturales y no materiales que sustentan las concepciones tradicionales sobre la “discapacidad”. Desde su enfoque de raíz marxista, la ideología de la normalidad forma parte de la superestructura, es decir, del conjunto de ideas, creencias y valores que refuerzan el orden social.

En 2009, desde la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER) en Argentina, María Alfonsina Angelino, Ana Rosato y su equipo de investigación profundizan esta perspectiva con la publicación del libro *“Discapacidad” e Ideología de la Normalidad, Desnaturalizar el déficit*. Ese mismo año publican además el artículo “El papel de la ideología de la normalidad en la producción de ‘discapacidad’”, en el que sintetizan los principales argumentos del libro. Las autoras sostienen que esta ideología opera a través de una lógica binaria: normal/anormal, capacitado/“discapacitado”, productivo/improductivo. Estas categorías no son neutras ni están dadas, pero se encuentran profundamente arraigadas en la cultura, el lenguaje y las normas sociales.

Cuando observamos a otra persona, tendemos a clasificarla automáticamente usando categorías simples: hombre o mujer, joven o viejo, rico o pobre, con estudios o sin ellos. Esta forma de catalogar está ligada a nuestra idea de "normalidad". En el día a día, "normal" tiene dos significados: por un lado, es lo habitual o mayoritario; por otro, es lo que sigue una norma o regla. Así, para aspectos medibles como el peso, la estatura o los años de estudio, podemos calcular promedios que nos dan una visión general de un grupo de personas. Bajo esta lógica, lo "normal" adquiere un carácter objetivo: hay datos concretos que respaldan afirmaciones como "el peso promedio en este grupo es de 70 kg" o "la edad media del curso es de 12 años".

Sin embargo, nuestro foco de atención aquí está en la normalidad entendida como valor, como ideal regulador, como lo que "debe ser". En la escena inicial, se dice que "hay personas más normales que otras", lo que podría interpretarse como "hay personas que calzan mejor con lo que debe ser".

Imagínese una mañana de lunes en una escuela pública en Chile, hace 30 años, en 1996. Todo el alumnado está formado en el patio para el acto de inicio de semana, en el que se izará la bandera y se cantará la canción nacional. Imagine las siguientes órdenes de la directora de la escuela durante aquella lejana mañana:

Directora Bien jóvenes. Ahora vamos a agruparnos de acuerdo a los criterios que yo les diga. Vamos a hacer un grupo a este lado (señala su izquierda) y otro a este otro lado (señala hacia su derecha).
 Entonces, ahora a la derecha van a estar todas las personas bonitas, y a la izquierda las feas.
 A la derecha las deseables, a la izquierda las indeseables.
 A la derecha las perfectas, a la izquierda las imperfectas.
 A la derecha las buenas, a la izquierda las malas.
 A la derecha las sanas, a la izquierda las enfermas.
 A la derecha las confiables, a la izquierda las no confiables.
 A la derecha las productivas, a la izquierda las improductivas.

Y así sucesivamente. Imagine ahora que usted tiene doce años y esa mañana está empezando la última semana del sexto básico. Imagine cómo se sentiría

ante las instrucciones de la profesora. Imagine dónde se ubicaría. Intente imaginar por qué se ubicaría allí. Y ahora imagine la seguidilla de indicaciones, ¿qué haría? ¿se movería de un lado a otro, se quedaría donde estaba...?

Esta escena un tanto absurda intenta ilustrar la complejidad de los mandatos sociales derivados de la ideología de la normalidad. Por supuesto, ninguna persona, con o sin “discapacidad”, quiere quedarse fuera de la fiesta de la normalidad, puesto que esta ideología instala un parámetro desde el cual todo lo que se aleja es visto como deficiente, incompleto o problemático. En otras palabras, cumplir con los parámetros de lo que es socialmente considerado normal se convierte en un imperativo para todas las personas, como un mecanismo que opera de forma inconsciente y no intencional.

Este concepto ha tenido gran repercusión en el campo de las ciencias sociales en nuestra región, en espacios como el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), que publicó en 2019 el libro *Estudios Críticos en “discapacidad”. Una polifonía desde América Latina*, en el que figura el capítulo “Ideología de la Normalidad, un concepto clave para entender la “discapacidad” desde América Latina”, escrito por figuras destacadas del campo como Alexander Yarza de los Ríos (Colombia), Alfonsina Angelino, Carolina Ferrante, María Eugenia Almeida y María Noel Míguez (Argentina). Estas autoras y autores retoman la idea planteada por Angelino y su equipo en 2009, definiendo la “discapacidad” como una construcción social, inserta en los modos de producción y reproducción social, invitando con ello a romper con la idea de déficit, su causalidad biológica y carácter natural. La ideología de la normalidad es, precisamente, la que sustenta la idea de cuerpo deficitario.

La invitación de estas autoras y autores es provocadora y estimulante, pues propone otras formas de comprender al cuerpo, que se abren al renunciar a la idea de déficit. He aquí un punto central para el argumento de este capítulo, que orienta el desarrollo de todo el libro: hasta ahora entendemos que la “discapacidad” tiene que ver con cuerpos que se alejan de lo que es considerado “normal” bajo los parámetros de la ciencia médica occidental. Comprender que la “discapacidad” es una construcción social implica entender que esos parámetros científicos también lo son. En otras palabras, lo que se quiere poner en duda es la supuesta causalidad biológica de la “discapacidad”, su carácter “natural”. Retomaré esta idea al final del capítulo para introducir algunos elementos del concepto de expansión.

Por su parte, desde el norte global, la académica Sorda australiana Fiona Campbell acuñó el concepto de capacitismo a inicios del siglo XXI, buscando comprender el origen de los prejuicios y estereotipos que afectan a las personas con “discapacidad” en diversos contextos. El capacitismo, al igual que la ideología de la normalidad, se sustenta en la lógica binaria de pares contrapuestos: lo normal está entrelazado con las ideas de productividad, eficiencia y autonomía, mientras que lo anormal se relaciona a las nociones de improductividad, deficiencia y dependencia.

Para Campbell (2009), la autosuficiencia puede ser entendida como una práctica del capacitismo, es decir, la exigencia de una idea de cuerpo y subjetividad que, constituida por una norma que define una forma de cuerpo, funciones y actitudes, es impuesta y atribuye significados para alcanzar un deber ser capacitista. El cuerpo normal o normativo, entretanto, será el que calce con los parámetros de funcionalidad establecidos por la ciencia biomédica, en otras palabras, un cuerpo sano y completo.

Esta completud, dictada por un ideal regulatorio, jerarquiza los cuerpos y establece relaciones de poder, por lo que aquellos cuerpos que cumplen con los requisitos de normalidad gozarán de beneficios porque los espacios, las actividades y utensilios están hechos a la medida de la integridad corporal obligatoria, al sobrevalorar las capacidades y funciones hegemónicas del cuerpo. La integridad corporal obligatoria es leída entonces como una corporalidad autosuficiente, construida por el propio sistema capacitista.

En América Latina, autoras como Diana Vite (2020) han reivindicado el valor de la fragilidad, que se opone radicalmente a los mandatos de la ideología de la normalidad y del capacitismo. El capacitismo está vinculado al capitalismo neoliberal que vivimos actualmente, en el que se exacerban aspectos como la autosuficiencia, la competitividad, la eficiencia, el esfuerzo individual y la adaptabilidad, que se convierten en mandatos capacitistas y aspiraciones profundas, mientras que se repudian los rasgos contrapuestos que son propios de la vida humana, como el fracaso, la pérdida, el error, la duda o el tambaleo.

Así, reivindicar la fragilidad implica asumir las transformaciones necesarias para una reorganización social fundada en el reconocimiento de la sensibilidad, el dolor y la fragilidad como rasgos intrínsecamente humanos. En la misma línea, des-

de el colectivo Acción Mutante —en cuya formación participé— enarbolamos en 2019 la noción de disidencia funcional, enfatizando el carácter político de la “discapacidad” y la necesidad de desmontar los dispositivos de dominación social para refundar las relaciones sociales, poniendo en el centro la dinámica de la vida, con foco en la ética del cuidado y la interdependencia. Un desarrollo conciso de esta propuesta figura en el texto “Disidencia funcional. Una propuesta desde el Sur para repensar la ‘discapacidad’”, que publicamos en 2022 junto a Paola Arroyo.

En síntesis, los conceptos de ideología de la normalidad y capacitismo nos permiten desentrañar la complejidad de la Teoría de la Tragedia Personal de la “discapacidad”. Se trata de conceptos cruciales para entender por qué esta forma de comprender la “discapacidad” persiste hoy; o dicho de otro modo, por qué los discursos inclusivos, los tratados internacionales y las leyes contrastan tan radicalmente con la marginación generalizada de las personas con “discapacidad”. El sistema de jerarquías corporales basado en binarismos se sustenta en esta ideología, imponiendo un mandato social que nos insta a perseguir la “normalidad” y rechazar lo “anormal”.

¿Qué es la inclusión y por qué necesitamos superarla?

Desde inicios de 2010, diversas organizaciones de personas con “discapacidad” de las que fui parte, como el Colectivo Palos de Ciego, el colectivo Acción Mutante y más recientemente el Colectivo Nacional por la “discapacidad”, han denunciado los efectos nefastos de la campaña caritativa de Teletón, iniciada por Mario Kreutzberger en 1978 durante la dictadura cívico-militar. Las principales críticas apuntan a los estereotipos y prejuicios sobre las personas con “discapacidad” que estas campañas alimentan cada año, asociando la “discapacidad” al padecimiento, la dependencia y la incapacidad de tomar decisiones.

A mi entender, es imprescindible considerar el impacto de Teletón en la construcción social y simbólica de la “discapacidad” en Chile, dado el estrecho vínculo que esta campaña ha tenido históricamente con el poder político y económico. La Teletón forma parte de la intrincada maraña del neoliberalismo, tanto en su aspecto financiero como simbólico. Sostengo la hipótesis de que la Teletón

fue y es una maniobra comunicacional creada durante la dictadura cívico-militar con el objetivo expreso —aunque nunca reconocido— de crear lo que Carolina Ferrante (2017) denomina “fantasía solidarista”, es decir, la ficción de que somos un país solidario en el contexto de quiebre social y represión brutal, como una especie de tregua que permitiría ahuyentar por unas horas el fantasma de la violencia, de la crueldad y del retroceso del Estado en la provisión de servicios sociales. Esta fantasía de que la suma de acciones individuales de donación de dinero nos convierte en un país solidario contribuye además a legitimar en el imaginario social la privatización de los derechos sociales, convirtiendo un derecho humano que es deber del Estado, en una moneda de cambio para expiar las culpas de una sociedad que excluye y discrimina sistemáticamente a las personas con “discapacidad”.

Con este telón de fondo, a continuación analizo el paradigma sobre el cual parece existir un consenso para abordar la “discapacidad”: el paradigma de la inclusión. Si tomamos como punto de referencia la inclusión educativa, a partir de lo planteado por autores como Mel Ainscow, Tony Booth, Gerardo Echeita y Rosa Blanco, se nos dice que la inclusión es el estadio más avanzado del abordaje de la diversidad, superando los momentos previos de marginación, segregación e integración. El enfoque inclusivo, según estos autores, apunta a la transformación de las instituciones educativas para acoger y atender a la diversidad, buscando la presencia, participación y éxito de todas las personas; detectando y eliminando las barreras que restringen o impiden la participación; poniendo énfasis en el apoyo a los grupos que están en riesgo de exclusión. Así, se trata de un proceso más que de un estado estático.

Ahora bien, ¿qué significa etimológicamente incluir? El investigador educativo argentino Carlos Skliar “oscurece” el punto: incluir quiere decir cerrar por dentro, enclaustrar, traer algo que estaba fuera de un espacio y hacerlo interior a dicho espacio (Skliar, 2012). La idea de enclaustramiento es particularmente llamativa, ya que supuestamente la inclusión genera espacios sociales abiertos a la diversidad. Por otra parte, cabe preguntarse por el rol que le corresponde a las personas con “discapacidad” en los procesos de inclusión, considerando que esta acción parece desarrollarse desde quienes están dentro —en este caso los considerados normales, válidos y capacitados— hacia quienes están fuera —en este caso las personas consideradas “discapacitadas”— quedando relegadas al rol de receptores pasivos de las iniciativas que los van a incluir. Esta pa-

sividad perpetúa la idea de incapacidad, dependencia y falta de autonomía, que son precisamente las concepciones que el discurso inclusivo pretende superar.

En otras palabras, el paradigma de la inclusión mantiene las jerarquías corporales que he desmontado a lo largo de este texto. Si retomamos el punto del teatro inclusivo planteado en el primer apartado, el problema reside precisamente en la pasividad de las personas con “discapacidad” bajo este enfoque y en el hecho de que quienes “hacen” la inclusión no son personas con “discapacidad”. Esto quiere decir que la capacidad de tomar decisiones sigue siendo negada a las personas con “discapacidad”, bajo el velo de la supuesta igualdad de derechos y el objetivo declarado de la plena participación.

En paralelo a lo que sucede con la Teletón y la fantasía solidarista, que esconde bajo un barniz de filantropía y buenas intenciones sus reales objetivos, podríamos hablar de la fantasía inclusiva, en la que los discursos contrastan radicalmente con las prácticas discriminatorias que se reproducen en la sociedad, no sólo en el teatro sino también en el resto de las artes y en las demás esferas de la vida social.

En el texto ya citado que escribí junto a Paola Arroyo sobre el concepto de disidencia funcional, nos referimos al paradigma inclusivo como “el rostro amable del neoliberalismo”, que mantiene vigente la Teoría de la Tragedia Personal bajo un barniz de supuesta igualdad que esconde la exclusión masiva y generalizada. Las personas con “discapacidad” ya estamos dentro de la sociedad, y no necesitamos “ser incluidas”, sino participar activamente en el desmantelamiento de un régimen de vida que mantiene oprimida a las grandes mayorías, y avanzar en la construcción de una nueva sociedad basada en el bien común, la interdependencia y los cuidados.

Hacia el concepto de expansión

A lo largo de este capítulo he intentado develar los soportes históricos y simbólicos de la fantasía del cuerpo capaz que sustenta las jerarquías corporales en nuestra sociedad, y por ende, en el teatro que en ella se produce. Se ha analizado cómo esta fantasía, fundada en la idea de sujeto universal capacitado, ha operado desde el pensamiento occidental en

nuestros territorios, dando continuidad a las jerarquías corporales desde la colonia hasta el actual periodo neoliberal.

Asimismo, he destejido las formas de comprender la “discapacidad” en el pensamiento occidental, desde el modelo médico hasta el modelo social. He enfatizado en la necesidad de un enfoque interseccional para comprender la complejidad de las experiencias encarnadas de la “discapacidad”, e introduje los conceptos de capacitismo e ideología de la normalidad para explicar el soporte sociocultural de la Teoría de la tragedia personal, develando la lógica binaria subyacente en la exclusión.

En este último apartado me interesa introducir algunos elementos clave para proponer una alternativa al enfoque inclusivo. Para ello, retomaré algunas de las hebras entretejidas en los apartados previos.

La primera hebra que nos permite abrir nuevas posibilidades de pensar la “discapacidad” y el cuerpo es la desnaturalización del déficit. Como dije antes, con base en los aportes de Angelino, Rosato y otras estudiosas latinoamericanas, pensar la “discapacidad” como una construcción social implica romper con la idea de déficit. Dicho de otro modo, dado que la biología también es una interpretación cultural, el pensamiento occidental ha instalado una forma estandarizada de comprender el cuerpo, que lleva a considerar como naturalmente deficitarios a aquellos cuerpos que no funcionan dentro de esos parámetros. La ruptura con la idea de déficit posibilita imaginar nuevas formas de comprender el cuerpo más allá de los binarismos ya mencionados.

Imagine la escena siguiente: dos personas conversan en un parque.

Persona 1 Hay gente que se orienta como los murciélagos, ¿cachai?

Persona 2 ¿Cómo así?

Persona 1 Sí, algunos ciegos usan la ecolocalización: hacen sonidos y escuchan cómo rebotan en los objetos, en las paredes.

Persona 2 ¿En serio? Pensé que eso solo pasaba con animales .

- Persona 1 Los humanos somos animales, ¿no?
- Persona 2 Pero no volamos ni somos como otros animales..
- Persona 1 Pero podemos orientarnos en la oscuridad... Hay humanos que lo hacen. Algunos chasquean la lengua y el mundo responde, porque escuchan el eco.
- Persona 2 Qué loco. ¿Y funciona de verdad?
- Persona 1 Sí, hay estudios hace décadas desde la biología y las neurociencias. Incluso pueden “ver” puertas, paredes, árboles... todo por el sonido.
- Persona 2 Me cuesta imaginarlo.
- Persona 1 Es como un radar humano. El cerebro se adapta.
- Persona 2 ¿Y eso lo aprenden o les sale solo?
- Persona 1 Hay dos hombres ciegos que tienen una organización y recorren el mundo enseñando esta técnica a otras personas ciegas.
- Persona 2 Ah, ¿en serio? ¿Y cualquier persona puede aprenderla?
- Persona 1 Según Daniel y Juan, si el entorno lo permite, esta herramienta de orientación en el mundo se desarrolla naturalmente en las personas ciegas, es una forma natural en que el cerebro y el cuerpo entero se adaptan a la falta del sentido de la vista, construyendo alternativas con el mismo cuerpo.
- Persona 2 Pero, cómo... ¿o sea que se puede ver con los oídos?
- Persona 1 Claro, el entorno los incentivó a eso... Los estudios muestran que la región del cerebro que se activa cuando se usa esta técnica es la corteza visual. El cerebro de esas personas construye un mapa tridimensional del medio, gracias al sonido, que es esencialmente lo mismo que se hace con la vista.

- Persona 2 O quizás lo que llamamos ver, es más de lo que pensamos. Qué impresionante. ¿Y tú cómo sabes todo esto?
- Persona 1 Vi un video en Youtube y me puse a investigar un poco en internet. Incluso me enteré de que Juan anda en bicicleta.
- Persona 2 ¿Y no choca?
- Persona 1 No, se guía con el eco. Es como desarrollar un superpoder. De hecho, él tiene un Récord Guinness por esquivar obstáculos en bicicleta siendo ciego.
- Persona 2 Guau... increíble...
- Persona 1 Cualquier persona ciega y sin pérdida auditiva puede aprender y desarrollar la técnica, pero si el entorno lo permite, las personas ciegas desarrollan esta técnica como una adaptación natural.
- Persona 2 Qué cuático, porque uno tiene la típica imagen del ciego que va apoyado de otra persona que lo va guiando...
- Persona 1 Todo el rato. Pero ellos son súper enfáticos en que eso de que una persona "vidente" guíe siempre a las personas ciegas no es necesario, y que las personas ciegas pueden moverse con gracia y autonomía en cualquier ambiente gracias a esta técnica. A todo esto, igual usan bastones, como esos típicos blancos, pero más largos.
- Persona 2 Qué importante eso de la autonomía. Y qué increíble cómo el entorno nos moldea... Debe haber muchas otras cosas que podemos desarrollar y no nos damos cuenta porque aprendemos una sola forma de hacer las cosas, y después envejecemos o nos accidentamos y el cuerpo cambia, y ya no podemos hacer las cosas como supuestamente hay que hacerlas, y entonces dejamos de hacerlas...
- Persona 1 Eso es lo que pasa. Es loco imaginarse esas posibilidades que todo el mundo se pierde sólo por perseguir un cuerpo ideal que en realidad nadie puede alcanzar. Igual es bonito pensar que hay tanta gente como formas de estar y de ser en el mundo.

El año 2012 fui parte del proyecto “Mundo Acceso Chile”, cuya actividad principal fue un taller vivencial de ecolocalización durante una semana completa. Daniel Kish y Juan Ruíz, de la organización estadounidense World Access for the Blind, fueron los talleristas. Las actividades se desarrollaron en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, contando con el apoyo de la carrera de Educación Diferencial. Yo participé de las actividades del taller con una venda en los ojos, porque la técnica se desarrolla mejor cuando hay pérdida visual total: el cerebro aprende a ver a través del sonido a falta de luz.

Esa experiencia me marcó profundamente, porque al quinto día de entrenamiento yo era capaz de detectar mediante el sonido objetos como postes de luz. Daniel y Juan fueron siempre enfáticos en que no hay nada de superpoderes ni de extraordinario en ellos. La única condición diferente que ambos tuvieron estuvo en el entorno: sus familias les permitieron explorar el mundo a su manera, sin obligarles a normalizarse, a hacer las cosas igual que todo el mundo. De hecho, en el encuentro comentaron que cuando Daniel conoció a Juan le dijo: “tú utilizas el sonido para orientarte”. Juan lo negaba, hasta que Daniel le pasó unos audífonos de cancelación de ruido, y sólo entonces Juan fue consciente de que efectivamente utilizaba el sonido para orientarse.

Hago alusión a esta experiencia porque nos muestra hasta qué punto cuando hablamos de barreras no sólo estamos hablando de que a las personas con “discapacidad” se nos impida hacer ciertas cosas, sino, más profundamente, de que todas las personas nacemos, crecemos y nos desarrollamos en sociedades restrictivas y limitantes. Las personas con “discapacidad” aprendemos esas limitaciones, las incorporamos, vemos coartadas nuestras posibilidades de desarrollo y nos autolimitamos en ese mismo proceso. Esto es particularmente complejo, porque vivimos en un mundo diseñado para un cuerpo ideal del que diferimos radicalmente. Pero la ideología de la normalidad y el capacitismo no sólo cortan las alas a las personas con “discapacidad”, sino que limitan el desarrollo de todas las personas.

Como punto de partida, la expansión no es para las personas con “discapacidad” ni para ningún colectivo o grupo particular de personas: es para todas las personas. Si notamos el daño que nos ha hecho la creencia de que hay cuerpos “más normales que otros”, todas las personas oprimidas del mundo podrían tener otras esperanzas, incluyendo a las personas con “discapacidad”.

El paradigma de la inclusión ha guiado las políticas y prácticas orientadas a favorecer a determinados grupos históricamente marginados. El contraste entre los deseos declarados y la realidad de las personas con “discapacidad” tiene su origen, a mi entender, en que no se cuestionaron nunca las jerarquías corporales. El enfoque de la expansión rompe con esas jerarquías, reivindicando el valor de todas las vidas, experiencias y formas de habitar y percibir el mundo.

El ejemplo de la ecolocalización ilustra claramente las dos caras de la moneda de las jerarquías corporales: por una parte, a través de la sobreprotección, la subestimación y de la imposición de formas únicas de hacer las cosas, las personas ciegas somos muy perjudicadas, puesto que la sociedad nos impide desarrollar nuestra propia forma de orientarnos; por otra parte, todas las personas perdemos oportunidades de desarrollar capacidades latentes en nuestros propios cuerpos, pero que no podemos explorar porque debemos usar nuestra energía en intentar cumplir lo mejor posible con los mandatos de la “normalidad”.

La expansión nos llama a la exploración de nuevas formas, a la transformación creativa de la sociedad en todos los ámbitos. La inclusión también prometió transformación, pero entendida en un sentido restringido: se aspiraba a que las instituciones existentes se adaptaran a la diversidad. La transformación que propone la expansión es más radical: al renunciar al “cuerpo ideal”, necesitamos reorganizar la sociedad en su conjunto en función de los cuerpos reales y de la gran diversidad de formas de habitar y percibir el mundo. Se trata de romper radicalmente con las jerarquías corporales y de todo tipo para hacer emerger los nuevos territorios que como humanidad necesitamos con urgencia para reorganizarnos en función de la vida, en una sociedad donde no existan más opresores y oprimidos.

La expansión abraza la fragilidad de la vida y sus equilibrios. Quiere ser una herramienta para que las personas oprimidas podamos reconocer nuestro valor intrínseco, nuestra dignidad y nuestras luchas. La expansión busca ayudarnos a despertar el poder colectivo de la genuina libertad de construir comunidades y territorios libres de jerarquías. En el ámbito más práctico, en las relaciones humanas, la expansión es interseccional y de cuerpo entero.

Reconocemos que las jerarquías corporales provienen de una forma de racionalidad occidental que es restrictiva y limitante, que históricamente ha sobrevalorado el pensamiento y tratado al cuerpo como si fuera una máquina, instalando

una separación artificial entre cuerpo y mente que se ha traducido en el menosprecio del cuerpo. Desde la expansión, entendemos que somos seres integrales y reivindicamos todas las dimensiones de lo humano, siendo conscientes de la necesidad de prestar mayor atención a aquellas áreas que han sido menospreciadas junto al cuerpo, como las emociones.

A diferencia de la inclusión, cuyo énfasis está puesto en lo externo, la expansión nos invita a una transformación interna, a dejarnos afectar por otras personas, a expandir nuestros propios horizontes relacionales para transformarnos colectivamente, dando un valor efectivo a la diversidad que es inherente a la vida.

Estos apuntes preliminares sobre el concepto de expansión buscan abrir el camino para los siguientes capítulos de este libro, y son una apuesta en construcción. La expansión también es un proceso continuo, y en ese sentido, junto a mis colegas del equipo de investigación, nos unimos a esta corriente expansiva que busca abrir, cuestionar, repensar y rehacerlo todo, o casi todo. Desde adentro hacia afuera.

Escena 1: “Prólogo”, obra *Punto ciego*

Audiodescriptora Audiodescripción.

Imagínense que estamos en una sala de teatro construida sobre un puente.

Imagínese que este puente conecta dos partes de la capital de este país. Imagínese que este país es Chile y el río que fluye bajo nuestros pies se llamó río Mapuche, hoy deformado en la palabra Mapocho. La sala está llena hasta la última butaca.

Imagínese que usted ha llegado hasta este lugar para “ver” una obra de teatro.

Imagínese que son (hora exacta) y la función está a punto de empezar. La sala ha sido dividida en dos por un gran telón negro. Se podrá imaginar entonces que aquí hay muchos más cuerpos de los que se pueden ver.

En medio de esta sala hay una plataforma que llamaremos “escenario”. Imagínese que ese escenario es cuadrado y tiene una altura de 20 cm. Es una plataforma ubicada al centro de la sala, como una isla, rodeada por la más absoluta oscuridad.

Imagínese que sobre ese escenario y sobre las butacas y sobre nuestros cuerpos, hay focos que permanecen apagados.
 También hay cables que recorren todo el techo del recinto.
 Bajo el suelo, hay cañerías.
 Pero nada de eso se puede ver.
 El suelo es negro, las paredes también son negras.
 Suelo y paredes se confunden gracias a la oscuridad.
 Imagínese ese espacio al encenderse la luz eléctrica.
 Ahora el escenario comienza a iluminarse tenuemente.
 Imagínese que esa iluminación es parte del preset de la obra que va a empezar.
 Imagínese que esa luz lentamente comienza a cambiar.
 Un largo haz de luz cruza la superficie del escenario.
 Pero este haz de luz no ilumina ni las cañerías del bajo suelo, ni los cables que tenemos sobre nuestras cabezas.
 Imagínese que este haz de luz toca el cuerpo de un hombre cercano a los 70 años que está tirado en el suelo, mientras un rayo de luz lo toca.

Amanece.

Imagínese su cuerpo.
 Su torso desnudo.
 Su pantalón de algodón negro, rasgado y humedecido por el rocío de la mañana.
 Sobre su cuello hay un sombrero.
 Ese cuerpo no respira.
 Ese cuerpo está muerto.
 Imagínese la luz del sol al amanecer iluminando el cadáver.

Imagínese que ese cadáver está tirado en una playa de arena negra en una pequeña Isla del archipiélago de Chiloé.

¡Pobre!

¡Está desvaneciéndose!

¡Pudriéndose!

Imagínese que escuchamos desde muy lejos un grito. Es el grito

de una niña.

La niña grita por su perro, que se ha perdido en la playa. “Waldo, Waldo, Waldo, ¿dónde estás?”

Es verano.

Chiloé.

20 de febrero de 1879.

CAPÍTULO 2

“Prácticas inclusivas”

Por Ignacia González Torres

2.1. Marcos, barreras y cerramientos

Nuestra política nos enseña que somos oprimidos, no inferiores.
Allan Sutherland, Disability Arts, Disability Politics.

La inclusión no ha sido un tema central en mi práctica artística, sin embargo, durante los últimos ocho años, me ha fascinado explorar los contornos del teatro, justamente en sus puntos de resistencia a la oscuridad; lo que me condujo en algún punto a trabajar la ceguera. Entré a Actuación el año 2009, gracias a que mi salud era “compatible con la carrera”—una frase que entonces no me generó ruido—. En esa época, el teatro inclusivo no era parte del programa de formación, ni en su dimensión teórica ni práctica. Tampoco había cupos reservados para personas con “discapacidad” por lo que no tuve compañeros de escuela ni profesores con “discapacidad”. Esta ausencia se prolongó en mi vida profesional, ya que el circuito laboral replica la burbuja capacitista del entorno educativo.

Hoy, como directora y docente, quisiera colaborar con la expansión de espacios de reflexión, metodologías de enseñanza y creación que nos permitan desnaturalizar la idea arraigada de que la carrera de teatro es incompatible con estudiantes con “discapacidad”. Un argumento —ya suficiente por sí solo— es el cumplimiento del derecho básico a una educación sin discriminación que tienen todas las personas en Chile. Sin embargo, quisiera articular aquí un argumento adicional, al proponer que la presencia de personas con “discapacidad” en espacios de formación teatral universitaria constituye un aporte significativo al desarrollo y renovación de la disciplina teatral, al transformar los modos de hacer, enseñar, pensar y practicar la escena, desde la experimentación e investigación escénica guiada por la práctica.

Hasta antes de conocer a Lorenzo Morales, había naturalizado la “buena función” de incluir a alguien en la sociedad. “Incluir” sonaba democrático y progresista. Fue durante el proceso creativo de la obra *Punto ciego* que esa idea se dislocó, a partir de una reflexión que Lorenzo nos compartió: “La inclusión solo

ocurre después de una discriminación. Para que te incluyan, primero te tienen que haber excluido. Cada vez que me dicen que me van a incluir en la sociedad, yo me pregunto: ‘¿Entonces no era parte de la sociedad? ¿Quién dirige el dedo que señala a los que deben estar en uno y otro lugar?’”. Con el paso del tiempo, estas palabras se han vuelto protagonistas de diferentes instancias donde hemos tratado la pregunta por las prácticas escénicas expansivas. En este apartado tomaré las palabras de Lorenzo como una premisa y trataré de destejer sus hilos, bajo las preguntas: ¿Cuáles han sido las implicancias de las políticas inclusivas chilenas en el contexto educativo y profesional de las artes teatrales? ¿Cuáles son las barreras para la inclusión?

Antes de entrar en el ámbito de las artes escénicas, me detendré en el concepto de “inclusión social”. En primer lugar, de la frase de Lorenzo se desprende la idea de que inclusión y exclusión no funcionan como antónimos absolutos, sino como términos dependientes entre sí. Siguiendo con esta lógica, *incluir* sería una acción reparatoria asociada a una exclusión previa y, a su vez, una acción afirmativa. Pues, cada vez que se “incluye” a alguien se vuelve a activar el hecho que motivó dicha exclusión: la afirmación de que la persona que es incluida no pertenece a la comunidad normativa; de otro modo, no tendría que ser incluida. Por lo tanto, si la inclusión depende de la exclusión, no puede eliminarla. Quienes incluyen pueden seguir haciéndolo sin perder sus privilegios, que son protegidos por la frontera (siempre arbitraria) de la “normalidad”. Así la inclusión sostiene un límite entre un “ellos” y un “nosotros”, claramente definido.

Sin embargo, esto no quiere decir que incluir sea una acción simple o poco transgresora. La inclusión social se considera como “la provisión de una plataforma de igualdad de oportunidades que permite a los miembros de minorías participar plenamente en todas las actividades socioeconómicas” (Barack qtd. en *Exploring Barriers* 311; traducción propia). Entonces, para que haya “inclusión” debe haber una minoría. Para que haya una minoría, alguien se debe haber apropiado la connotación de “mayoría” y de “norma”. Pero incluso para lograr “incluir” a una minoría en la “norma”, se requerirían cambios estructurales.

Marcos legales y educación inclusiva

El vínculo entre la inclusión y la pedagogía no es casual. Como se definió en el primer capítulo, el enfoque inclusivo apunta principalmente a la transformación de las instituciones educativas. Esto ha sido reafirmado por los marcos legales chilenos. La ley N° 20.422, “Igualdad de Oportunidades e Inclusión Social de Personas con Discapacidad” (2010), plantea principios como la vida independiente, participación social y accesibilidad universal. Lo anterior obliga a la adaptación de espacios y servicios para garantizar la participación plena y autónoma de las personas con “discapacidad”.

En el contexto educativo, según lo expone el Marco General de Educación Inclusiva del Mineduc (2023) es deber del Estado “resguardar las condiciones para que todas las personas accedan a una educación inclusiva de calidad, la que propende a eliminar todas las barreras y formas de discriminación arbitraria que impidan el aprendizaje y la participación de las y los estudiantes” (6), enfatizando que para cumplir con lo anterior es necesario “[...] dejar de generar sistemas y espacios educativos separados para estudiantes con necesidades educativas específicas, y considerar la diferencia como algo natural y positivo que enriquece el desarrollo de los espacios educativos” (7). Según lo explica el mismo documento, este proceso de inclusión social implica un cambio paradigmático, ya que requiere pasar de una visión caritativa a “reconocer como una oportunidad el convivir y aprender a relacionarse con todas las personas, y a cuestionar y eliminar estereotipos, prejuicios, segregación, exclusión o cualquier otra práctica discriminatoria” (7). Algo similar se propone en la Ley 21.091 de Educación Superior, donde se incorpora como principio fundamental la no discriminación arbitraria, entendida como toda distinción, exclusión o restricción que carezca de justificación razonable.

Sin embargo, la experiencia concreta de las prácticas inclusivas en la formación de artes teatrales dista considerablemente de lo que enuncian los marcos legales y las aspiraciones gubernamentales. El contexto educacional chileno continúa siendo, en gran medida, paternalista, estigmatizante y opresivo. En el campo de las artes teatrales, existen diversas barreras que perpetúan la desigualdad. Una de sus expresiones más violentas son los mecanismos de selección y evaluación en la educación superior; entre los cuales se encuentran las Pruebas Especiales, que funcionan —en muchos casos— como instrumentos de exclusión.

Esto tiene como efecto concreto el casi nulo ingreso de estudiantes con “discapacidad” a las carreras de Teatro y la consecuente escasez de profesionales con “discapacidad” en el campo teatral profesional. Una institución que no fue diseñada para ciertos cuerpos produce un mercado que tampoco les contempla. Lo que entonces cabe preguntarse no es si la sociedad debe ser más inclusiva –sobre eso pareciera haber acuerdo– sino por qué la resistencia al cambio persiste con tanta tenacidad. ¿Dónde reside el cerramiento de las escuelas de teatro?

El conservadurismo de las formas acostumbradas de enseñanza podría tener algo que ver. Según lo explica el compositor, director de teatro y pedagogo alemán Heiner Goebbels, en su artículo “¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas” (2019), la educación artística no funciona como un espacio de investigación ni de renovación, sino como un mecanismo de reproducción:

Cuando hablamos de educación en las artes escénicas, hablamos del final de una larga cadena. [...] Todos estos centros de formación se fundaron con el único propósito de proporcionar nuevos talentos a las instituciones que noche tras noche realizan ballets, óperas, conciertos, teatro y musicales. Son el resultado de una práctica artística existente que tiene al menos 100 años [...]. No fueron construidos para renovar la estética, tampoco para provocar el cuestionamiento de las estructuras o instituciones para las que se educan. Así, la capacitación para el “mercado” existente, es el último y más inerte eslabón en una cadena de formas del arte, instituciones artísticas y educación para el arte. (Goebbels, 2019)

Aunque Goebbels se refiere a un contexto europeo de producción teatral, es posible encontrar similitudes con la realidad chilena. En Chile el propósito central de nuestras actuales escuelas de teatro en pregrado no es el desarrollo de nuevas técnicas, como se puede constatar en sus mallas curriculares; sino, por el contrario, la conservación y mejora de las ya existentes. Sin el afán de desplazar la discusión a una zona de juicio moral, creo necesario reconocer con qué contamos para pensar seriamente en la transformación de las disciplinas, que se vuelve imperativa cuando imaginamos que las universidades se abrirán un día a nuevas generaciones de estudiantes y profesores con “discapacidad”.

Para María José Contreras, “las universidades, en cuanto instituciones encargadas de distribuir y regular el conocimiento, escasamente validan saberes del

cuerpo como conocimientos de igual jerarquía que los denominados conocimientos científicos” (2013, 73). A las artes escénicas les ha costado mucha *disciplina* la defensa de su lugar dentro de estas instituciones. Validar el cuerpo como un agente cognoscitivo, o ampliar el horizonte epistémico a través del cuerpo, ha sido una de las luchas de quienes intentan profundizar en los ejes metodológicos de investigación artística en universidades. Y a su vez, validar por lo tanto, otros medios de generación de conocimiento. No sólo reproduciendo mecanismos que capacitan disciplinadamente para “un mercado”, sino que expandiéndolos a partir de la experimentación.

Para Michel Foucault (1975) el disciplinamiento de los saberes implica normalización, distribución y jerarquización del conocimiento. Por ello, rechazo la perpetuación de un conocimiento *disciplinar* fijo y, en su lugar, apuesto por el desarrollo de conocimientos de carácter exploratorio y performativo. Así, el valor de las metodologías de investigación que son guiadas por la práctica artística reside en que no sólo estudian la corporalidad, sino que también “la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo” (Contreras, 74).

¿Qué cuerpos acceden a la universidad? ¿qué se busca en estos cuerpos? Los dispositivos de control estudiados por Michel Foucault, nos permiten analizar cómo se configuran las barreras que limitan la participación de personas con “discapacidad” en la práctica teatral. En las universidades, por ejemplo, se buscan y seleccionan cuerpos —en su gran mayoría— visiblemente aptos para reproducir los modelos teatrales existentes y validados. Así, enmarcado en los disciplinamientos internalizados por nuestras instituciones, la categoría de cuerpos “apto” o “no apto” para el oficio teatral, ya está operando en nuestro imaginario, incluso antes de intentar ingresar a la carrera.

Cuatro dimensiones de la inclusión en el campo de las artes escénicas

En el artículo “Exploring barriers to social inclusion for disabled people: perspectives from the performing arts”, de Ayse Collins, Ruth Rentschler, Karen Williams y Fara Azmat (2022), se analizan las barreras que enfrentan las personas con “discapacidad” en el ámbito de las artes escénicas. Según su enfoque, la inclusión se define por la interacción de cuatro dimensiones interdependientes: el acceso, la participación, la representación y el empoderamiento.

Según las autoras, el “acceso” constituye la puerta de entrada a la inclusión en las artes y representa una condición necesaria, aunque no suficiente, para alcanzar la inclusión social plenamente. Explican, basándose en los estudios de Taylor y Bogdan (1989), que “el acceso puede incrementarse mediante la interacción entre personas con y sin discapacidad” (311; traducción propia).

Por su parte, el concepto de “participación” se ha asociado con la justicia social y la equidad en el acceso a las artes. Como señalan las autoras, recién en los primeros años del siglo XXI se empezó a analizar dicha participación, inicialmente motivada por el análisis en contextos museísticos. Basándose en las ideas de Gidley, Hampson y Wheeler (2010), definen que “[...] la participación es el siguiente paso en la inclusión social, ya que tiene una interpretación más amplia que el acceso” (312; traducción propia), pues incluye en qué medida y de qué manera el público con “discapacidad” se involucra en las prácticas artísticas.

El estudio de la “representación”, es aún más reciente y vincula la investigación académica sobre dignidad humana con el reconocimiento e inclusión en la sociedad. En este contexto, la representación alude tanto a quién tiene el poder para hablar como a la forma en que las personas son retratadas en el discurso. Me detendré en este punto, ya que la pregunta por la representación es una problemática ampliamente estudiada en el campo de los estudios teatrales.

¿Qué implica representar? ¿A quién se representa? ¿Cómo se representa? Estos cuestionamientos definen posturas éticas y estéticas en la práctica teatral. En este contexto, la representación se puede entender como una operación que da forma a la realidad, ya que implica una selección y un marco sobre “lo real”. Lo anterior determina una política de la representación. Según el investigador y director teatral mexicano, autor de *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI* (2015), Rubén Ortíz:

[...] la política de la representación se relaciona con dar la palabra o negarla; dar la visibilidad o negarla, y en el caso de la representación de la modernidad, esto tiene que ver con la repartición de las personas y los espacios. Por ejemplo, en los pueblos colonizados. [...] La representación, al recoger algunos aspectos de lo real, deja fuera otros, no sin cierta violencia, que puede ser cultural, intelectual o física. Lo que queda fuera de la representación es, pues, lo que queda fuera

de la escena, es lo obsceno; o en el caso de las personas, lo subalterno: las mujeres, los indígenas, los pobres, los no-blancos. (33)

Afuera de la representación están quienes han perdido, por diferentes motivos, el poder político. Las personas con “discapacidad” han sido históricamente excluidas de la representación y relegadas a lo obsceno: seres sin voz ni imagen, sin un espacio donde hacer circular sus pensamientos o visiones del mundo, e imposibilitadas para validar sus propias técnicas, códigos y marcos de interpretación.

Por último, la cuarta dimensión de la inclusión es el “empoderamiento”, que consiste justamente en reconocer la legitimidad del discurso artístico de los creadores con “discapacidad”. El empoderamiento “[...] permite que las personas, especialmente aquellas discapacitadas, trasciendan la visión de su participación como terapia hacia un nivel superior donde puedan negociar una vida digna, equitativa e independiente. Por lo tanto, las personas pueden contribuir de manera positiva a la vida a través de actividades, incluidas las artes” (Evans et al. 313; traducción propia). Para las autoras, las dimensiones del acceso, la participación, la representación y el empoderamiento están concatenadas de manera escalonada. Para que exista empoderamiento, deben existir previamente representación, participación y acceso. Esto se vincula con el carácter de la inclusión como proceso continuo y permanente.

El modelo de Evans, Bellon y Matthews es útil como marco descriptivo. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿es suficiente el empoderamiento si las estructuras que se habitan no han sido transformadas? ¿No implica el verdadero empoderamiento la transformación de las instituciones, las estéticas y los criterios de valoración artística? La académica, artista y activista de la “discapacidad” Carrie Sandahl señala que la inclusión artística debiese darse idealmente a través de una integración significativa, la cual

“requiere cambios fundamentales que impacten todos los aspectos de una organización artística: desde la configuración del espacio de los teatros, hasta las estrategias de marketing, la asignación presupuestaria para accesibilidad y adaptaciones, la formación del personal y la toma de decisiones artísticas y curatoriales” (Sandahl 1; traducción propia).

Para lograr el empoderamiento con una integración significativa se requieren transformaciones profundas que muchas veces las instituciones no están dispuestas a asumir. Mientras tanto, son iniciativas autogestionadas de colectivos y compañías teatrales nacionales las que permiten indagar en procesos de co-creación entre artistas con y sin “discapacidad”, dando las primeras pistas del potencial de exploración y producción de conocimiento que tienen este tipo de proyectos.

Pruebas de Admisión Especial

“¿Realmente atraemos —o seleccionamos— a los candidatos correctos cuando los entrevistamos para nuestras disciplinas?”. Con esta pregunta, Heiner Goebbels (2019) interpela directamente el propósito que subyace a la formación de artistas. La idea de quién será una buena creadora es, con frecuencia, una idea preconcebida y —en el contexto chileno— esta selección sigue orientada principalmente a identificar buenas intérpretes antes que investigadores, creadores o transformadores de las propias disciplinas.

En Chile el proceso de profesionalización de las artes teatrales estuvo determinado en gran medida por la influencia europea. Las normas y convenciones del teatro occidental validaron un modelo hegemónico de producción escénica que se consolidó en Europa a partir de la modernidad y se expandió globalmente mediante procesos coloniales, pedagógicos e institucionales. Este paradigma se basa en una concepción jerárquica de los roles teatrales, en la centralidad del texto dramático, y en la validación de ciertos sujetos —con cuerpos, voces y mentes específicas— como legítimos para la representación escénica. Como se mencionó en el primer capítulo, esta validación fue creada bajo lógicas eurocéntricas, y ha privilegiado a sujetos blancos, capacidades y con poder económico, para acceder, participar, tener representación y empoderamiento en la institución teatral.

Este modelo ha influenciado profundamente las prácticas teatrales chilenas, tanto en el ámbito académico como profesional. Desde los inicios del teatro institucionalizado en el siglo XX, hasta las formas contemporáneas de creación, el canon occidental ha influido en la formación actoral, en los criterios de legitimidad artística, y en las narrativas que se consideran valiosas. Aunque hay pocos registros del origen de las Pruebas Especiales de Admisión, es posible es-

tablecer que a partir de la fundación de las Escuelas Universitarias de Teatro en la década del 40' se fijan estándares que determinan qué cuerpos y voces son considerados “aptos” para estudiar teatro dentro de la universidad. Por consecuencia, la exclusión de personas con “discapacidad” de la formación teatral se vuelve institucional y se mantiene vigente hasta hoy a través de marcos normativos que restringen su ingreso.

En Chile, la mayoría de las instituciones que imparten carreras profesionales como Teatro o Actuación incluyen, además de la Prueba de Acceso a la Educación Superior (PAES), una Prueba de Admisión Especial conocida comúnmente como "Pruebas Especiales". Estas pruebas, generalmente obligatorias, también se emplean como criterio de selección para programas como Música y Danza. Las pruebas de admisión para Teatro pueden llegar a tener hasta tres etapas que son eliminatorias y se realizan en diferentes días. Consisten en procesos enfocados en evaluar capacidades creativas, expresión vocal, expresión corporal, improvisación y aptitudes actorales. En las diferentes fases les aspirantes deben participar de actividades evaluadas, como por ejemplo: talleres prácticos grupales, presentaciones de escenas, interpretación de canciones a capela y entrevistas personales.

A continuación, analizaré el efecto que tienen las Pruebas de Admisión Especial de la carrera de Actuación en el acceso, participación, representación y empoderamiento de personas con “discapacidad” en el ámbito de las artes teatrales profesionales.

I. Falta de acceso y participación universitaria

Si bien las características específicas cambian entre instituciones, las Pruebas Especiales suelen tener lineamientos similares. La Prueba Especial 2025 de la carrera de Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, declara que su objetivo es “medir aptitudes, destrezas y habilidades de un área. Las pruebas especiales se deben rendir en el mismo año en que se realiza la postulación [...] pues se establece en relación al grupo de referencia que rinde estas pruebas”. La Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a través del documento “Condiciones generales Prueba de Admisión Especial”, señala que el Departamento de Teatro ha establecido una Prueba Es-

pecial para acceder a la Carrera de Actuación Teatral, ya que la carrera “declara en su malla curricular un trabajo con el cuerpo, en el que se estima un esfuerzo extra-cotidiano en términos respiratorios, musculares y cardíacos, vinculado a la formación de actrices y actores”.

Algunos centros de estudios exigen además un certificado médico que indique que les postulantes tienen una “salud compatible con la carrera”, aunque es un mecanismo de selección que varias instituciones han descartado. Estas exigencias reflejan un enfoque basado en criterios biomédicos y normativos que evalúan el cuerpo de les postulantes a partir de estándares capacitistas.

Como lo analiza la investigadora sobre “discapacidad” Hitandehui Pérez, producto de “[...]las características del medio artístico, que aún sigue siendo cerrado y con rigurosas evaluaciones para el acceso a las facultades de arte, esta población tiene vetada la entrada desde los requisitos establecidos en las convocatorias” (243). Este cerramiento del medio artístico, terminaría generando una “diversidad subrepresentada”, según lo describen las autoras de *Exploring barriers*, citando a Scott Rankin y Create London:

[a] pesar del potencial de las artes para incluir a personas de todos los contextos, quienes se benefician de ellas siguen siendo predominantemente blancos, de clase media y privilegiados [...] la diversidad está subrepresentada en las artes, señalando que los miembros de los consejos ejecutivos, personal y voluntarios, e incluso los asistentes, provienen principalmente del mismo grupo socioeconómico restringido. Esto tiende a reforzar la desigualdad social, dificultando que ‘el otro’ pueda ingresar a la industria de las artes (qtd. en *Exploring barriers* 313; traducción propia).

Aunque hay iniciativas para revertirlo, *el acceso y la participación* de personas con “discapacidad” en los procesos universitarios de selección en la carrera de Teatro sigue siendo baja. Se ha generado una falsa idea de diversidad dentro de las escuelas de teatro universitarias, que en la práctica acogen sólo a quienes cumplen con un cierto estándar corporal y psicológico, dejando fuera de modo arbitrario a una gran cantidad de personas.

II. Falta de representación y empoderamiento en la vida profesional

Las barreras de acceso y participación generadas por las Pruebas de Admisión Especial generan una escasez de profesionales escénicos con “discapacidad”. Esta carencia se ha naturalizado, por lo que no se percibe como un vacío o falta de diversidad, sino como una norma. Se asume como “normal” que una persona oyente represente a alguien con sordera, o que una obra sobre la sordera no incluya a personas sordas en el equipo creativo, bajo el argumento de que los profesionales en este ámbito son escasos o inexistentes. Esta situación es parte de un círculo vicioso, en el que por la falta de profesionales con “discapacidad”, varios proyectos terminan evitando dichas cooperaciones, lo que disminuye su representación y empoderamiento en proyectos teatrales.

El bajo registro de profesionales certificados como “Persona con discapacidad”, esconde un porcentaje de quienes —ocultando sus “discapacidades” (*passing*)— logran sortear las barreras de acceso y participación para formarse profesionalmente. Pero la gran mayoría de artistas con “discapacidad” logran formarse en espacios alternativos, como compañías, colectivos o talleres de teatro. Como explica Pérez:

[...] las compañías y grupos se dan a la tarea de preparar a sus actores y de configurarse en escuelas-compañía. A pesar de que esta es una manera con la que se ha podido abrir paso esta población, resulta insuficiente y nos habla de las deficiencias en el sector educativo en todos sus niveles. Las escuelas superiores de arte no se pueden excusar en su falta de información para responder adecuadamente a las discapacidades, al menos no lo puede dar como razón para negarle el acceso a estos individuos. (244)

Es importante reconocer que las personas con “discapacidad” que entran a las carreras universitarias enfrentan desafíos significativos derivados de estigmas, estereotipos e ignorancia respecto a sus necesidades específicas. Muchas veces esto exige un desgaste extra, más tiempo y también un estrés social más alto que el de otros estudiantes. Para quienes logran sortear los obstáculos de

ingreso a la universidad, o formarse como artistas a través de las compañías-esuelas mencionadas por Pérez, la inserción laboral es una nueva barrera.

Una de las barreras principales es la estigmatización de los trabajos de artistas con “discapacidad”, pues “[...] se discurre el teatro de las personas con discapacidad en un marco ‘terapéutico’ y ‘rehabilitador’, abordajes aun derivados del enfoque médico” (236). Esta narrativa limita el discurso artístico de las obras de artistas con “discapacidad” reduciendo su posibilidad de empoderamiento, en lugar de reconocerles con plena legitimidad artística. La coreógrafa y especialista en danza y diversidad María Luisa Brugarolas desmonta el mal uso de la categoría de “arteterapia” en su artículo “Una escena sin estigmas: procesos creativos inclusivos”:

El fin del arteterapia es mejorar la vida de sus pacientes utilizando como herramienta el arte, mientras que el objetivo de las artes inclusivas es la de democratizar el arte, su aprendizaje y su creación, haciendo que poblaciones que no tenían acceso a la construcción del discurso artístico tengan ahora la posibilidad de hacerlo. (16)

Los estigmas tienden a desconocer la calidad, el talento y la maestría que pueden aportar artistas con “discapacidad”, relegándoles a un espacio marginal dentro del campo artístico. A esto se suma una dimensión material que no puede ignorarse, pues el trabajo teatral requiere salas de ensayo, equipos técnicos, espacios de exhibición y financiamiento. Sobre este punto, Víctor Romero Rojas, director de la Compañía Música-Teatro de la Fundación Manantial de Ilusión, donde trabaja con jóvenes con “discapacidad” cognitiva y vinculado al Centro UC Síndrome de Down, señala que una de las barreras que han debido enfrentar:

[...] es la dificultad en poder ‘igualar la cancha’ en cuanto a la asignación de recursos y el acceso a diferentes espacios y/o salas de teatro que permitan generar procesos creativos de calidad y con el nivel de profesionalismo a los que cualquier compañía teatral convencional tiene posibilidad de acceder. (62)

Sin duda, ha habido avances en materia de inclusión en estudios superiores de Teatro. El aporte de las movilizaciones feministas de 2018, en el que estudiantes de la carrera de teatro tuvieron un papel destacado, permitió denunciar y visibilizar graves conductas naturalizadas dentro de las universidades. Esto posibilitó nombrar y comenzar a erradicar violencias físicas y simbólicas experimentadas por estudiantes, principalmente vinculadas a sus cuerpos.

Gracias al trabajo organizado de centros de estudiantes y el Sindicato de Actores y Actrices de Chile SIDARTE, se desarrollaron protocolos de género que han funcionado como “una herramienta para la prevención y atención de aquellos comportamientos que puedan caracterizarse como discriminación, acoso y/o violencia, por cualquier razón, incluida la de género, en el ámbito laboral y educativo de las artes escénicas y en las producciones audiovisuales”. Gracias a ello, algunas prácticas abusivas dentro de las escuelas de teatro han comenzado a ser nombradas, cuestionadas y, en algunos casos, eliminadas. Sin embargo, aún queda trabajo por hacer respecto al desarrollo de modelos más horizontales, participativos y respetuosos de la “discapacidad” en el campo de las artes escénicas.

Hay universidades que han reservado cupos para estudiantes con “discapacidad”. Por ejemplo, desde 2021 la Universidad de Chile reserva dos cupos, en el marco de la Política de Inclusión Universitaria en la perspectiva de la diversidad funcional, a partir del cual el Proceso de Admisión implementó un sistema de ingreso especial para estudiantes en situación de discapacidad (SIESD) que “permitirá fomentar el acceso de aquellos/as estudiantes que participen del sistema de Admisión Regular y que se encuentren en alguna situación de discapacidad física, visual y/o auditiva reconocida legalmente”. Además, en el formulario de postulación se puede: “Indicar la necesidad de algún ajuste o adecuación considerando los siguientes cuatro aspectos: (1) espacio (iluminación de sala, sonoridad, etc), (2) tiempo (distintos de los ya declarados), (3) medios (presentación de la información) y (4) apoyos en la actividad (intérpretes, facilitadores, acompañantes, etc)”.

Estas modificaciones evidencian que no existe ninguna incompatibilidad entre el proceso de selección y la incorporación de herramientas de accesibilidad y flexibilización los medios empleados. Estas transformaciones —aunque sean insuficientes— impactan en la percepción y estructura de las instituciones, ade-

más de hacer valer el derecho de participación y no discriminación a un sector de la población que, durante años, quedó excluido sin siquiera tener la oportunidad de participar en dicho proceso de selección. ¿Son las Pruebas Especiales una discriminación arbitraria al establecer como requisito una salud compatible con la carrera? ¿Qué nos dicen del teatro que imaginamos? Como lo define la Ley de educación Superior, la discriminación arbitraria es cualquier distinción, exclusión o restricción sin justificación razonable, pero ¿qué es lo razonable?

En este apartado he constatado que en el ámbito de las artes escénicas hay múltiples factores que “discapacitan” a las personas, impidiéndoles ser parte de un proyecto o evento cultural en tanto público, elenco, equipo creativo, estudiantado, etc., provocando su invisibilización en el medio teatral. A menudo estas barreras son expresiones del capacitismo y de la ideología de la normalidad analizada en el primer capítulo, pues comparten el desconocimiento del estatus de sujetos de derecho de las personas con “discapacidad”, recogidos y amparados por el marco legal vigente. El capacitismo, como dispositivo de opresión, está dentro de nuestras obras, de nuestras dramaturgias, de nuestros modos de hacer y enseñar teatro. Es necesaria más investigación que tanto en la teoría como en la práctica, nos permita identificar qué normas conforman estas barreras y reconocer los procesos “discapacitantes”, para luego buscar modos de desactivar su control en nuestras instituciones y disciplinas.

El teatro no se explora únicamente para elaborar espectáculos, sino que también porque de su quehacer emerge un conocimiento único. Los procesos de investigación escénica, por ejemplo, no tienen ninguna “justificación razonable” para discriminar a ninguna persona, a ningún cuerpo. Por el contrario, en la búsqueda por valorar los saberes propios de los cuerpos, necesitamos ampliar justamente esta dimensión. Cuerpos “discapacitados”, obscenos, marginados por el capacitismo, merecen un espacio valorado en las universidades, donde otros parámetros de accionar, creatividad, sensorialidad o psicomotricidad sean bienvenidos. Hay otras formas de comprender al cuerpo que se abren al renunciar a la idea de déficit y que cuestionan ontológicamente nuestras formas de disciplinamiento.

Las universidades requieren cambios estructurales que eliminen las barreras de acceso a la formación profesional. Son estos espacios —destinados al desarrollo del conocimiento— donde se puede experimentar un cambio social de mayor

impacto. Los cursos de investigación debieran ser el cauce por el cual se articulen las líneas pedagógicas de las carreras. El teatro tradicional, que ha defendido por más de un siglo una disciplina exclusiva para cuerpos “normativos”, no puede esperar más para derribar los gruesos muros que ha construido. Como he afirmado en otros espacios, el teatro como sistema replica el funcionamiento de nuestra sociedad, “discapacitando” a los cuerpos que habitan otros tipos de funcionalidad (González, año 2022). Como equipo de investigación, anhelamos que algún día deje de preguntarse “¿fue muy difícil trabajar con una persona ciega en la obra?”, del mismo modo en que hoy nos resulta obsoleta la pregunta que hace menos de un siglo era habitual: “¿fue muy difícil trabajar con una mujer en la obra?”.

2.2. Una clavija cuadrada en un agujero redondo

La forma cuenta una historia.

Caroline Walker Bynum, *Shape and Story: Metamorphosis in the Western Tradition*.

“La forma cuenta una historia”, esta frase invita a pensar nuestros cuerpos, pero no sólo como materia que ocupa un lugar en el espacio, en la habitación en la que nos encontramos. Sino que también, como materia que habita un tiempo. Cada cuerpo porta una historia. Llevamos marcas en nuestras formas. Una cicatriz, un gesto repetido, las enfermedades que hemos vivido, los accidentes, el trabajo realizado, el placer, la violencia, el cuidado: todo narra lo que le ha ocurrido a nuestros cuerpos en el tiempo. La forma de cada cuerpo cuenta una historia.

Caroline Walker Bynum analiza los ritos medievales de veneración de reliquias, en los que el hueso de un santo no sólo acontece en su dimensión material, sino que es testimonio de un tiempo. Así, desafía la separación entre el cuerpo y su historia. Con esto afirma la idea de que no hay un cuerpo “puro” al que *le ocurren* cosas después. El cuerpo es sus historias, es tiempo materializado. Por otra parte, desde los estudios de la “discapacidad” en diálogo con el feminismo, la autora Rosemarie Garland-Thomson toma esta idea de Bynum para hablar del desencaje (*misfitting*), haciendo un llamado a tomar el cuerpo material en serio, sin reducirlo ni a pura biología ni a pura construcción social. Esto tiene consecuencias enormes al pensar la “discapacidad”, porque como hemos señalado en el primer capítulo, “la discapacidad” no es una condición ni un déficit que un

cuerpo tiene; es una forma que ese cuerpo ha adquirido a través del tiempo, en relación con un entorno específico, con condiciones sociales específicas y con una historia específica. Esa forma cuenta una historia que el enfoque normativo no siempre sabe escuchar.

En el siguiente apartado analizaré cómo opera la inclusión en las artes escénicas, en tanto acto que produce efectos específicos en los cuerpos. Esta revisión nos permitirá definir con mayor precisión el concepto de prácticas expansivas. Para ello, pondré en diálogo las nociones de *cuerpo abyecto* y *performatividad* de Judith Butler con el concepto de *misfitting* (en referencia al cuerpo que no encaja) de Rosemarie Garland-Thomson. Argumento que el desarrollo de adaptaciones en el teatro inclusivo ocurre porque los cuerpos “discapacitados”, al no *encajar* en la disciplina tradicional, fuerzan la modificación de algunos de sus elementos cada vez que su forma difiere de las expectativas de la convención normativa. A partir de este marco de análisis, sostengo que las obras inclusivas transforman la práctica teatral, pero no la norma subyacente. Para profundizar en este punto, tomaré como caso de estudio la obra de teatro inclusivo *La omisión y el silencio* (2017), dirigida por la chilena Loreto Cruzat Díaz, a partir del análisis de los *encajes* y *desencajes* de dicho proceso, reconociendo los aportes que las adaptaciones inclusivas significan para las artes escénicas. Finalmente, el enfoque de las prácticas expansivas basadas en la investigación escénica permiten asumir dicha “falta de encaje” (*misfitting*) como un espacio de experimentación y ampliación del conocimiento, yendo un paso más allá de la adaptación del dispositivo teatral hacia la transformación del mismo. Considerando que el dispositivo teatral fue construido históricamente para ciertos cuerpos y no para otros, las prácticas expansivas abren, a partir del desencaje, nuevos campos de experimentación que funcionan como catalizadores para el surgimiento de exploraciones que no buscan adaptar, sino trascender el capacitismo estructural del teatro a partir de una profunda transformación.

Encajes y desencajes

El teatro inclusivo es una forma de práctica escénica en la que personas con y sin “discapacidad” participan conjuntamente en proyectos creativos. Su objetivo principal es volver el arte escénico un espacio accesible, diverso y participativo, eliminando barreras físicas, comunicativas y prejuicios sociales. En este enfoque, la operación de “incluir” enfatiza la apertura

de espacios que permiten a estas comunidades familiarizarse con una práctica teatral, su lenguaje, técnicas y convenciones preexistentes. Sin embargo, su propósito no radica en cuestionar dichas normas, sino en *adaptarlas*.

Empecemos por las palabras. Según el *Diccionario de la lengua española*, “incluir” significa poner algo o a alguien dentro de una cosa o de un conjunto, o dentro de sus límites. Justamente, el verbo “incluir” viene de la raíz latina *includere*, conformada por las partículas *in* (“dentro”), y *cludere* (“cerrar”); que en conjunto significa “encerrar”, “meter dentro” o “contener”. A pesar de que las definiciones contemporáneas de inclusión revisadas en el apartado anterior apelan a la autonomía y al empoderamiento de quienes son “incluides”, la práctica social y artística de la inclusión sigue operando bajo la lógica de un “meter dentro”. Es decir, se acoge a quienes están fuera de la norma dentro de un marco de límites previamente determinado, donde la infraestructura física y simbólica de una convención preexistente creada por una comunidad normativa debe adaptarse, pero sin ser necesariamente cuestionada.

En *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler ha elaborado parte de su teoría de género, tomando en cuenta el rol que tienen las comunidades abyectas en la definición de las comunidades normativas. La autora explica que:

La construcción de lo humano es una operación diferencial que produce lo más o menos ‘humano’, lo inhumano, lo humanamente inconcebible. Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo ‘humano’ y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas (26).

Los abyectos son para Butler quienes delimitan lo normativo, pero a su vez la amenaza de rearticulación de las convenciones, puesto que nos recuerdan que hay otros territorios sensibles, igualmente humanos. Por esto, en lo abyecto se concentra la fuerza de la resistencia en contra de la opresión de los cuerpos y las vidas. Llevando estas reflexiones al contexto del teatro, entendido como un disciplina constituida por normas y convenciones, es posible preguntarse: ¿Qué límites del teatro se ven “amenazados” al ser habitados por cuerpos “discapacitados”? ¿Hasta qué punto es tolerable para el teatro adaptar sus límites?

Tomando el concepto de “dispositivo” de Agamben (2005) es posible ampliar el entendimiento del teatro, no sólo con un evento o acontecimiento, sino que como un conjunto heterogéneo de discursos, prácticas, instalaciones arquitectónicas, justificaciones científicas y artísticas; que afectan a los cuerpos, definen conductas y modelan sus sentires y pensamientos. El teatro inclusivo, en ese contexto, hace adaptaciones que pueden convertirse en reformas del dispositivo teatral. Sin embargo, éstas tienen una frontera clara, pues su objetivo es posibilitar la accesibilidad y participación de personas con “discapacidad”, no cuestionar sus normas ni atravesar sus límites.

Por otra parte, como lo han señalado diversas autoras, el concepto butleriano de performatividad tiene un potencial enorme para pensar la “discapacidad”, aunque Butler no lo desarrolló en esa dirección, es útil para comprender el impacto de la reiteración en la naturalización de normas. Butler dice que la performatividad del género “siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (34).

El dispositivo teatral también se alimenta de la reiteración de normas históricas. Como lo postulé en el apartado 2.1, muchas veces las instituciones y academias teatrales se dedican más a su conservación que a la autorreflexión y renovación. Vuelto disciplina, el teatro se valida en la repetición de sus normas, defendiendo prácticas concretas que pueden ser enseñadas y repetibles por un tipo de cuerpo específico: “el cuerpo capaz”. En esta reiteración de la norma, las personas con “discapacidad” habitan los márgenes externos de tradiciones estéticas y convenciones basadas en un tipo de desempeño corporal capacitista. Por lo tanto, parece “razonable” su exclusión. Así, en su repetición, la *performatividad* del teatro nos hace creer que la exclusión de algunos cuerpos es natural. En ese sentido, cuando el teatro inclusivo vuelve accesible el teatro a cuerpos no normativos, altera la “cita” que define y mantiene vigentes los “límites” del teatro, muchos de ellos disimulados en su reiteración.

Durante el proceso de entrevistas y diálogo metodológico de esta investigación, Andrés Aparicio —doctor en Artes especializado en estudios escénicos y discapacidad— me sugirió revisar la noción de desencaje, categoría modular de su investigación doctoral (2022). Dicho concepto encuentra su origen en el trabajo pionero de Rosemarie Garland-Thomson, quien en su ensayo “Misfits:

A Feminist Materialist Disability Concept” (2011) propone la noción crítica de “desencaje” (*misfit*) para profundizar en cómo una persona con “discapacidad” experimenta su cuerpo y su vida en el día a día a través de la interacción con el entorno. En cómo sus formas cuentan una historia. Para la autora, las dinámicas de encaje (*fitting*) y desencaje (*misfitting*) con el entorno constituyen un aspecto particular de la construcción del mundo de los cuerpos con “discapacidad”:

“Encajar” y “desencajar” denotan un encuentro en el que dos cosas se unen, ya sea en armonía o en disyunción. Cuando la forma y la esencia de estas dos cosas se corresponden en su unión, encajan. Por el contrario, un “desencaje” describe una relación incongruente entre dos cosas: una clavija cuadrada en un agujero redondo. El problema del desencaje, por tanto, no radica en ninguna de las dos cosas, sino más bien en su yuxtaposición, en el torpe intento de encajarlas. [...] La discrepancia entre el cuerpo y el mundo, entre lo que se espera y lo que es, produce encajes y desencajes. (2011, páginas 592-593, en mi traducción)

A partir de esta premisa, utilizaré los conceptos de encaje y desencaje para identificar las diferentes funciones y efectos que el procedimiento de incluir tiene sobre los cuerpos, entendido comúnmente como una adaptación que busca el encaje mediante la eliminación de los desencajes. Cabe precisar, como se observará en el caso de estudio, que estas adaptaciones no imposibilitan un alto grado de renovación de los mecanismos teatrales; sin embargo, su punto de interés principal radica en la accesibilidad, la participación y la representación. En cambio, la propuesta conceptual denominada “prácticas expansivas” se centrará en explorar el potencial creativo contenido en la dinámica de encaje y desencaje entre el dispositivo teatral y el cuerpo “discapacitado”, cuyos puntos de roce constituyen el núcleo mismo de la experimentación. Así, esta perspectiva no está orientada a resolver los desencajes, sino a detenerse en ellos para explorarlos como un campo de investigación escénica.

Como se analizó en el primer capítulo, históricamente, las personas con “discapacidad” han ocupado posiciones marginales. Para Garland-Thomson “su condición de marginados es literal cuando la forma y la función de sus cuerpos entran en conflicto con la forma y los materiales del mundo construido” (594; traducción propia). El teatro inclusivo es un tipo de respuesta a esta marginación, donde el dispositivo teatral adapta ciertos elementos para que personas

con “discapacidad” puedan encajar con esa disciplina. Incluir sería un modo de hacer “encajar”. Para el enfoque del teatro inclusivo, “encajar en el teatro” es posible para todos los cuerpos a través de algunas modificaciones. Sin embargo, requiere algo de presión, ya que las piezas —la clavija cuadrada y el agujero redondo— no fueron creadas para encajar la una con la otra. En ese esfuerzo, alguna tendrá que deformarse. La pregunta es quién carga con el costo de la adaptación: el cuerpo “discapacitado” o el dispositivo teatral. En juego están deformaciones transitorias, derrumbes y articulaciones permanentes.

Por lo tanto, la inclusión en teatro no es una adaptación neutral: es una operación que requiere deformación. Por ejemplo, si en un proceso inclusivo la comunidad normativa no se cuestiona la relación de poder inherente a la acción de enseñar una disciplina —diseñada por y para personas normativas— a comunidades que han sido históricamente excluidas de la escena, este proceso puede resultar violento, replicando modelos “discapacitantes” de infantilización y/o paternalismo. No obstante, cuando se logra una entrega recíproca de intercambio de conocimientos, los procesos inclusivos traen consigo considerables contribuciones al desarrollo de la escena y a la restitución y reconocimiento de los derechos de las personas con “discapacidad” para participar de manera autónoma en espacios culturales. Por ello, uno de los principales aportes del teatro inclusivo es la capacidad de abrir sus puertas a quienes tradicionalmente han sido excluidos. No solo hablo de los actores o técnicos, sino también del público.

Muchos de estos procesos trascienden el simple *acceso y participación*, pues poseen el potencial de propiciar la *representación* de las comunidades involucradas. En esos casos, el teatro inclusivo genera aportes significativos a las artes escénicas, pues “replantea los paradigmas hegemónicos teatrales, ya que interpela la significación de códigos, lenguajes y sensibilidades estéticas utilizadas en escena [...]” (Pérez 245). La coreógrafa María Luisa Brugarolas hace énfasis en este punto:

La inclusión escénica aporta la capacidad de discurrir por cuerpos multiformes, contruidos a partir de la pluralidad de muchos cuerpos diferentes. Una persona/performer que va en silla de ruedas sobre el escenario, tiene el poder de visibilizar no sólo a una persona discapacitada dentro de los esteotipos que hemos proyectado sobre las personas con esta marca. Alguien que danza en silla de ruedas justamente nos

da una visión poliédrica que va más allá de los clichés contruidos sobre las personas con discapacidad física y también sobre la propia danza y los que danzan” (14).

A pesar de que no se encuentra en el centro de los objetivos de la inclusión teatral, la práctica inclusiva puede tener como consecuencia indirecta la revisión de elementos constitutivos del propio teatro, lo que considero un aporte al desarrollo de las artes escénicas.

La omisión y el silencio: encaje **Cultura Sorda—teatro**

A través de registros y reflexiones teóricas de procesos creativos de teatro inclusivo es posible visibilizar los hallazgos que surgen de ellos. Un ejemplo de lo anterior es la obra *La omisión y el silencio* (2017), dirigida por la chilena Loreto Cruzat Díaz. Esta producción exploró la Cultura Sorda y surgió del proyecto “Teatro en silencio: Taller de formación teatral para sordos e hipoacúsicos”, una iniciativa desarrollada en colaboración con el Teatro del Puente. Loreto Cruzat desarrolla un análisis sobre el proceso de la obra en el artículo “Teatro sordo: historia de un proceso” (Cruzat 2020, páginas 81-91), en el que afirma, “[p]ara mí lo evidente y que me impulsaba originalmente era darle un espacio a las personas sordas en el arte, específicamente en el teatro, donde ellos puedan ser los generadores de su propia voz, no donde otros hablen por ellos” (85). A partir de las reflexiones de la directora profundizaré en dos aportes significativos que, desde mi perspectiva, este tipo de prácticas inclusivas generan al teatro, ya sea directa o indirectamente.

i. Nacimiento de técnicas específicas

Cuando los códigos propios de cada “discapacidad” son reconocidos como Cultura, con sus propias formas de conocimiento, comunicación y simbolización, pueden aportar nuevas capas de lenguaje, materialidad y dramaturgia (textuales o no textuales) a los procesos creativos. Estos pueden desarrollar e incorporar nuevas técnicas que muchas veces forman parte de los medios, estrategias y dispositivos de comunicación de dicha Cultura. En el caso de la Cultura Sorda, Cruzat menciona que, “[...] no solo basta con saber la lengua de señas, sino conocer los códigos internos de los sordos, sus formas de conocimiento y aprendizaje, sus intereses, sus necesidades; en otras palabras,

debemos saber qué es la Cultura Sorda” (82). En ese sentido, las adaptaciones y encajes que requieren los procesos creativos inclusivos se ligan inevitablemente al desarrollo de nuevas técnicas.

Del cruce entre la Cultura Sorda y el teatro nacen diversos desencajes y adaptaciones. Cruzat dice que su trabajo comenzó desde la intuición y algunos parámetros tradicionales del teatro que le parecían apropiados y conocidos. Luego hubo elementos lingüísticos y comunicacionales propios de la Cultura Sorda que contaminaron el proceso escritural, al manifestarse como elementos dramáticos. De este modo, la estructura gramatical de la lengua de señas (organizada en sujeto-objeto-verbo), introdujo una lógica sintáctica diferente a la del teatro dramático convencional, alterando desde la base los modos de construcción dramática. Aparecieron también necesidades específicas en elementos gestuales, “las técnicas que se desprenden de aquí surgen a partir de la gestualidad, corporalidad y espacialidad que contiene la lengua de señas, definida como una lengua ‘visuo-gestual-espacial’” (86), lo que transforma inevitablemente la presencia y performance de los actores.

Respecto a la actuación, la directora señala un punto relevante cuando se pregunta: “¿Cómo les voy a pedir que hagan una actuación realista, si no tienen relación con el teatro, si escasamente ha sido creado para ellos y por ellos? Es un mundo ajeno” (86). Este reconocimiento va acompañado de la pregunta por las barreras implícitas de la disciplina teatral tradicional. El gestual quizás es el desencaje más grande entre la Cultura Sorda y el realismo creado con la idea de representar la realidad (normativa) a través de la mimesis. Este desencaje implica preguntarse qué es el realismo entonces, cuáles son sus límites, qué realidad representa el realismo, quienes están fuera de esa realidad y cuánto de esa realidad modifica cuerpos “discapacitados”. En ese sentido, la directora destaca la importancia del desarrollo de técnicas específicas para la profesionalización en este tipo procesos creativos:

La profesionalización del teatro sordo necesita de una técnica específica, para mí hasta ese momento aún desconocida. Técnica que han desarrollado en otros países donde los colectivos de teatro de sordos, aunque aún escasos, han dedicado años de investigación, en la búsqueda de generar un lenguaje teatral orgánico, natural y propio, que responde a una cosmovisión particular (86).

Por ello, aunque no sea éste el énfasis del teatro inclusivo, del encuentro que propone entre Cultura de la “discapacidad” y el teatro, se abren campos de reflexión y nuevas técnicas para la disciplina.

ii. Uso de dispositivos de accesibilidad

El teatro inclusivo tradicional da un uso técnico a dispositivos de accesibilidad como lengua de señas de intérpretes o audiodescripción por medio de audífonos, con el fin de que el público “discapacitado” pueda participar como público en igualdad de condiciones de las obras. En casos menos frecuentes, estos elementos de accesibilidad se incorporan como medios teatrales visibles, trascendiendo su dimensión puramente operativa. Al hacerlo, se interpela al público normativo y se le saca de su posición habitual de espectador. Este fue el caso de *La omisión y el silencio*, al utilizar dispositivos de accesibilidad más allá de su función técnica:

[...] como trabajamos con textos que nacieron de ellos, tuvimos la sutileza de mantener la gramática sorda, más bien su forma propia de escribir y presentarla tal cual en la obra por medio de subtítulos, para que los espectadores oyentes comprendieran un poco más cómo es el universo sordo. En nuestro caso, la glosa no se creó para la comprensión del texto hacia los actores sordos, sino al revés, se mantuvo y se creó (del español a la lengua de señas) para que los oyentes tengan acceso a ella (87).

En el teatro inclusivo convencional, el conocimiento fluye desde la cultura normativa hacia la Cultura de la “discapacidad”, se adapta lo existente para que los cuerpos “discapacitados” puedan acceder. En el ejemplo de Cruzat, el flujo se invierte, es el público oyente quien debe esforzarse por comprender el universo sordo. Al incorporarlos como medio teatral dentro de la propuesta escénica, visibilizan también el valor cultural de cada comunidad. No se trata de adaptar el teatro para que los sordos entiendan, sino que al revés, se mantiene la gramática sorda para que los oyentes entiendan el universo sordo. En esa inversión el público se ve interpelado, sus propias convenciones y hábitos como espectadores quedan expuestos y desnaturalizados. Con estas modificaciones, ya se está construyendo un impacto disciplinar de las prácticas inclusivas. En estos casos,

el teatro inclusivo contiene ya elementos de lo que denominamos prácticas expansivas, aunque sin abandonar del todo su marco institucional.

Adaptar es repetir: ¿cómo derrumbar el capacitismo teatral?

Si todo lo que he mencionado como aportes de las prácticas inclusivas ya parece ser suficiente buenaventura para las artes escénicas, ¿por qué insistir en el concepto de “prácticas expansivas”? En primer lugar, como hemos revisado, la inclusión presupone que existe alguien con el poder de incluir y alguien que espera su propia inclusión. En el teatro inclusivo tradicional, donde una comunidad minoritaria es “incluida” dentro de una comunidad normativa, si esta última no ve cuestionada su posición de poder frente a un grupo que ha sido previamente excluido, la jerarquía entre quienes incluyen y quienes son incluidos se mantiene intacta. Entonces, la inclusión sigue siendo un proceso unilateral y opresivo.

En ese sentido, el teatro inclusivo opera muchas veces desde la lógica de la tolerancia y del “meter dentro” para “encajar”, y no desde la lógica del reconocimiento que asume los “desencajes”. Tolerar implica decir: “te permito estar aquí, en mi espacio, bajo mis condiciones”. Esta relación asimétrica lleva a que las personas con “discapacidad” deban invertir mayor energía para adaptarse y encajar, sin poder validar plenamente su Cultura, su modo de estar en el mundo ni su derecho a definir los términos de su participación en el teatro.

La “discapacidad” no es un atributo de los cuerpos, sino el producto de prácticas reiteradas que producen la idea de que ciertos cuerpos son naturalmente capaces y otros naturalmente incapaces. El teatro inclusivo tradicional, al no cuestionar estas prácticas, las reitera, aun cuando lo haga con el propósito opuesto. Por ello, la inclusión tradicional perpetúa el capacitismo, pues repite la norma en el mismo gesto con que pretende superarla. Al mismo tiempo, este enfoque se guía por un ideal de teatro normativo como meta a alcanzar, lo cual impone un desafío desgastante para quienes intentan hacer teatro desde la “discapacidad”. Esto ocurre porque al incluir se tiende a la transmisión de una estética teatral preexistente y fija, que se desplaza de manera unidireccional desde artistas sin “discapacidad” hacia personas con “discapacidad”.

En ese sentido, es importante diferenciar las adaptaciones superficiales de las transformaciones estructurales. Las adaptaciones propias del teatro inclusivo tradicional suelen presentarse como ajustes técnicos necesarios para el proceso creativo. Sin embargo, bajo esta lógica, las personas con “discapacidad” continúan siendo tratadas como minorías que deben asimilar un sistema de convenciones escénicas que no fue diseñado por ellas ni para ellas. El problema radica en que adaptar una estructura opresiva no significa transformarla. Si un proyecto escénico no se propone problematizar el capacitismo subyacente a la disciplina teatral, sus modificaciones serán meramente superficiales y mantendrán intactas las lógicas de exclusión. Frente a este panorama, el teatro de investigación —a través de las prácticas expansivas— surge como la posibilidad de disolver estas barreras, puesto que no busca que los cuerpos se moldeen al teatro, sino que el dispositivo escénico altere sus funciones originales para habitar el desencaje.

Expandir implica admitir que la presencia de una persona con “discapacidad” transforma el espacio mismo, que las condiciones deben ser renegociadas y que lo que esa persona trae cuestiona los fundamentos de lo que creíamos que era el teatro. Las prácticas expansivas toman la dinámica del encaje y el desencaje como su propio campo de experimentación. De este modo, se cuestiona el capacitismo a partir de los cuerpos con “discapacidad” en desencaje con el dispositivo teatral. Algunas preguntas claves son: ¿qué desestabilizaciones y transformaciones a las lógicas de la creación escénica traen consigo les artistas con “discapacidad”? ¿Por qué evitar dichas transformaciones en espacios formales de educación, creación y exhibición?

Como señala Carrie Sandahl (2018), no basta con abrir los espacios; es imperativo transformar las normas opresivas que operan dentro de ellos para que sea posible habitarlos en plenitud. La inclusión resulta insuficiente si no produce transformaciones institucionales profundas que vayan más allá de la mera accesibilidad física, lo que exige derrumbar y rearticular —incluso si fallamos en el camino— el conjunto de normas corporales, estéticas y cognitivas que definen qué cuerpos se consideran válidos para estar en escena y experimentar el arte.

Así, la pregunta que debería guiar la práctica escénica contemporánea no es cómo incluir a las personas con “discapacidad” en el teatro, sino: ¿qué le ocurre al teatro cuando cuerpos con “discapacidad” son sujetos de creación y no

objetos de representación? Se trata de interrogantes radicalmente distintas, mientras la primera deja intacta la institución; la segunda la pone en crisis. Y es precisamente esa crisis la que este concepto busca habitar. Lo expansivo invita a borrar la frontera que divide a la sociedad entre “capaces” y “discapaces”, como recordatorio de que la diversidad es un rasgo sustancial de lo humano y de la vida.

Escena 6: “Monólogo de la oscuridad”, obra *Punto ciego*

Lorenzo Hola, hola. Ustedes no me conocen... Yo soy el técnico de iluminación y soy el culpable de que se haya caído este foco y se haya producido todo este desorden. Bueno... no soy tan responsable de eso tampoco. En esta obra nos pidieron muchos focos. Que pon ese foco, que saca ese foco. Ese foco lo sacamos y lo pusimos muchas veces. Fueron tantas las maniobras que quizás quedó suelto. ¡Y al final dijeron que no, que no lo iban a ocupar! Y ahí quedó, inutilizado. Y por esas cosas de la vida se cayó. Quizás yo no tengo la culpa de eso. Ustedes no conocen lo que hay allá arriba, hay muchos cables y muchos enchufes. Ustedes no ven lo que está en la parrilla. Yo tampoco lo veo. No veo nada, sólo siento el piso bajo mis pies. Pero no veo negro, yo veo una oscuridad clara, que parece un término extraño... para la oscuridad. (Apaga la linterna)

Hay una luz que queda dentro de mis ojos, y si aprieto más los ojos, veo muchos puntitos, puntitos, puntitos.

Audiodescriptora El iluminador dibuja figuras en la oscuridad con un haz de luz.

Lorenzo Son formas como de arañitas luminosas que se mueven, como si vibraran lentamente. Nunca se quedan quietas. Arañitas que están unidas una al lado de la otra. Más grandes, más pequeñas, brillantes, unas muy fosforescentes, otras más tenues, de diferentes formas y colores. No son colores fijos: un amarillo claro transparente está al lado de un café muy difuso, pero nunca negro, quizás el color más oscuro es un azul.

Es como si estuviera dentro de una galaxia. ¿Estoy dentro de una galaxia o la galaxia está dentro mío? Una galaxia es un espacio enorme y solitario. Me siento como un lobo en esta galaxia.

Audiodescriptora Los tres cuerpos que bajaron de la plataforma recorren todo el espacio palpando el suelo en cuatro patas.

Lorenzo Solamente tengo el piso y esas lucecitas que no me indican nada. Nunca he estado cerca de un lobo. Nunca he tocado un lobo. Imagínese un cachorro de lobo con dos semanas de vida. A esa edad todos los lobeznos son sordos y ciegos. A esa edad los lobeznos recién empiezan a caminar y conocen el mundo sin haberlo visto. Cuando empiezan a escuchar y ver, sienten miedo. Mucho miedo. Le temen a los sonidos y a las imágenes toda su vida. Por eso aullan. Por eso se defienden. Por eso son salvajes. Por eso no son el mejor amigo del hombre. Por eso el lobo no se puede domesticar.

Audiodescriptora Los cuerpos se congelan. Todo se congela.

Lorenzo Cuando era chico a mi hermana le regalaron un perro. Ella le puso Waldo, con doble ve. Ese perro era medio lobo. Un día saltó la reja de la casa y se fue corriendo... Mi hermana pensó que ese sería su compañero para siempre... Pero Waldo no lo pensó así: "Waldo, Waldo, Waldo, ¿dónde estás? Waldo se fue.

Audiodescriptora Aparecen algunos objetos tirados en el suelo...

Lorenzo Quizás el color más oscuro que veo es un azul...

Audiodescriptora ...Una huincha de medir... (Sonido de huincha de medir)

Lorenzo ...Azul marino...

Audiodescriptora ...Una batea... (Sonido de batea)

Lorenzo ...como el mar, como el océano.

Audiodescriptora Una sombrilla (Sonido de sombrilla)

(Inicio "Foley océano pacífico" batea - sombrilla- güincha)

CAPÍTULO 3

Prácticas expansivas

3.1. El encuentro con el teatro:

Relato testimonial

Por Lorenzo Morales Lobos

Yo siempre he estado, desde pequeño, en la resistencia a la forma de conducción del Estado. Siempre me pareció muy abusivo y que no intentaba instalar una justicia social verdadera. Cuando me quedé ciego fue más fuerte porque sentí el rechazo social. La sociedad más que intentar vincularme, me excluyó. Fue como si me dijeran: “Ya, hasta aquí llegaste. Quedaste ciego, así que ándate a tu casa y no salgas, porque ya eres un problema”. Pero como yo siempre estaba en esa *otra forma* de mirar a las personas, sin discriminarlas, dije “¡No! ¿Por qué? Si yo solo estoy ciego. No estoy muerto, sigo aquí”. Desde ahí empecé a pensar que las personas ciegas no son “discapacitadas”, sino que la “discapacidad” tiene que ver con alguien que la impone, que oprime e intenta controlar desde la agresividad.

La “discapacidad” se crea cuando el Estado no proporciona las herramientas necesarias para desenvolvernó en la sociedad, poniendo obstáculos y barreras (o, a veces, simplemente no quitándolas). El Estado es el discapacitante y discapacita a todas las personas que no corresponden al modelo que ellos han creado. Por eso, siempre he apoyado un cambio cultural; una postura que mantengo desde que se produjeron los cambios sociales de los años 60 y 70, cuando se hablaba del “Hombre nuevo”. Ese *hombre* buscaba ser distinto a través de la conciencia de clase, la hermandad, el acercamiento al “otro” y la convicción de que ese “otro” no es diferente a uno mismo. Esa unidad implica entender que el hombre es parte de la naturaleza, no que la naturaleza está bajo los pies del hombre. Eso es lo que nos quitaron cuando nos impusieron la cultura del individualismo, pero es ahí a donde queremos regresar. Creo que hay que poner en funcionamiento el cambio cultural y eso significa ampliar el entendimiento.

Cuando fui invitado por Ignacia, la directora de la Compañía Persona, a participar en la investigación que estaban realizando sobre la oscuridad, para mí fue muy llamativo. No sabía a qué iba a ir, pero me pareció interesante el hecho de investigar. En el proceso me encontré con que los actores no conocían a los cie-

gos, sólo los habían visto caminando en la calle. Ignacia sí conocía a María Teresa Larraín, una cineasta ciega que le había dado algunos datos. Por eso, cuando llegué al teatro supe que era importante que conocieran a los ciegos y su cultura. Cómo íbamos a vincularnos si yo no los conocía a ellos ni al teatro, y ellos no me conocían a mí, lo que yo podía representar como ciego o el lenguaje de la ceguera. Así que les propuse que me preguntaran lo que quisieran sobre una persona ciega, sin temor. Y les dije que yo les iba a responder abiertamente, porque yo no tenía ningún problema con la ceguera.

Al principio les llamaba la atención. Había temor de preguntar. Después se hizo muy habitual hacerme preguntas y que yo también hiciera los ejercicios que ellos realizaban. Lo importante no era adaptarse a un modelo, sino la transformación de ese modelo a partir de una transformación mutua. Resultó ser como un pequeño laboratorio donde se mostraba lo que la sociedad tenía que aprender: que el cambio cultural se logra ampliando el entendimiento. En aquel entonces ya estábamos hablando de “no incluir”, sino que de “ampliar el entendimiento”, y eso ya era hablar en otros términos.

Entonces conversamos sobre la audiodescripción, qué involucra y qué significa. Les conté que la audiodescripción es una técnica que ayuda a que los ciegos puedan imaginar lo que muestra una película, una obra de teatro, etc. Cualquier cosa visible se puede transmitir a través de la audiodescripción. Cuando Ignacia quiso vincular la audiodescripción con el teatro, nos dimos cuenta que más que una ayuda para los ciegos sería una estética que beneficiaría al público en general. Ya ni siquiera era una integración, sino que era una ampliación, una apertura a los demás para compartir el mundo. Se podían crear imágenes jugando con el imaginario, lo que permitía conectar mi pensamiento y mis imágenes con los demás.

Empezamos a darnos cuenta de lo sesgados que son los ojos y que confiar tanto en la visión nos traía algunas dificultades. Recuerdo que hicimos un ejercicio: se proyectó sobre una cortina el cuadro “El Jardín de las Delicias” del Bosco, y los actores lo tenían que describir para mí. Todos veían cosas diferentes. Incluso en una misma parte, a uno le parecía una cosa y al otro le parecía otra. Entonces nos dimos cuenta de que lo importante era ampliar el conocimiento para generar uniones, integrar al otro y formar una imagen común.

Así empezaron a aparecer nuevas ideas. Yo les planteaba que la inclusión —esa palabra tan fuerte que es *incluir*— significaba que alguien nos dejó fuera. Y que después de esa “exclusión”, nos decían “los vamos a incluir en la sociedad” y nos incluían. Es decir, nos invitaban a la cena y nos dejaban en la mesa del pellejo. Y ahí nos quedábamos, sentados, conversando entre nosotros mismos mientras los demás seguían separados, en la otra parte de la sociedad. Esa inclusión no cambia nada. “Incluir” es, en realidad, una forma bonita de crear un esquema, pero es irreal. En realidad con la *inclusión* no estamos siendo considerados, porque nada se amplía.

La sociedad es diversa y se tiene que hacer cargo de la diversidad. El Estado en el que vivimos crea normas que se imponen y nos someten. Lo racional está por encima de lo emocional, por eso quedamos afuera muchos. Y lo importante está en lo emocional, porque tiene que ver con cómo nos comunicamos y cómo somos capaces de relacionarnos. Durante los ensayos de la obra no lo conversábamos de esa forma, pero de ahí fueron naciendo ideas. Hicimos ejercicios de forma práctica dentro del grupo y a mí me incorporaron poco a poco. Llegó un momento en que yo participaba en todos los ejercicios, igual que todos los demás actores, haciendo lo mismo. Un día, Ignacia dijo:

Ignacia Ya, vamos a improvisar. Necesito que alguien, quien quiera, suba esa escalera y manipule el foco que está ahí arriba.

Ignacia Yo lo puedo hacer.

(Se produce un silencio en la sala de ensayo)

Ignacia Pero no. Tú no.

Lorenzo ¿Por qué no?

Como ya habíamos conversado que no había diferencias, el oponerse a que yo subiera la escalera era como echar abajo todo lo que se había conversado. Ahora venía el momento de ponerlo en práctica. Con temor, me dijeron: “Bueno, ya. Sí, hazlo”. Para mí eso no era difícil, porque en mi trabajo en la Telefónica hacía algo similar. Así que subí hasta el techo de la sala de ensayo y llegué hasta el foco de luz, mientras el resto me decía:

- Todes ¡No! ¡Lorenzo! ¡No subas más!
- Lorenzo No se preocupen, ya llegué al foco, está encendido.
- Todes ¿Cómo sabes que está encendido el foco?
- Lorenzo Por el calor.
- Todes ¡Ah, cierto! ¿Lo puedes dirigir hacia el centro del escenario?
- Lorenzo Sí.
- Todes ¿Cómo lo hiciste?
- Lorenzo Porque sé que la escalera está a un costado del escenario. Además de que escucho tu voz, desde el público.
- Todes ¡Verdad! ¡Listo! ¿Ahora puedes bajar?

La práctica expansiva

Esto nos llevó a asumir que todo lo que planteamos teóricamente debía ser llevado a la práctica. De esa manera empezaba a generarse *la práctica expansiva*. Eso implicó pensar en todo lo que yo podía hacer y qué necesitaba para hacerlo. Es decir, lo que la sociedad no hace, porque generalmente nos apartan para que otra persona, considerada “normal”, lo haga en nuestro lugar. Por sobreprotección, “temor a que lo haga mal” o para que alguien “lo haga más rápido”. En nuestros ensayos se entendió distinto porque ya se estaba pensando con esa amplitud.

- Todes Si tú estás en el escenario, ¿cómo puedes saber que no te vas a caer?
- Lorenzo Se puede marcar el piso con un relieve que puedo tocar con el pie.

Entonces empezaron a hacerse todos los arreglos para que yo caminara por el escenario de un lado a otro sin caerme. Con esas prácticas se fue demostrando que yo no era un problema para la obra, sino que era un aporte como cualquier otro miembro del equipo.

Nunca se planeó que yo actuara, pero se fueron dando las circunstancias. Nació la idea de que yo debía ser el iluminador de la obra. Era muy rupturista que un ciego iluminara las escenas. Sí, se puede hacer. ¿Cómo lo hacemos? Eso se descubrió en los ensayos. Se fue haciendo una sociedad dentro del teatro. Se estaba mostrando algo que en el teatro no se hacía: la audiodescripción fue incorporada a la dramaturgia de la obra, porque se pensó en la audiodescripción no como una ayuda para los ciegos, sino que para todos. De esa forma la obra invitaba a ampliar el imaginario, a despertar la sensibilidad que hay dentro de cada uno, para ver desde lo emocional, más que desde lo racional. Eso fue un cambio muy grande.

Cuando la obra estuvo lista para ser presentada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, nos tocó hablar con los técnicos del teatro. Se sabe que los técnicos son un poco complicados y quisquillosos cuando se trata de prestar sus equipos. ¿Cómo les íbamos a decir: “Oye, un ciego se va a subir por la escalera, va a tomar un foco y lo va a manipular. De hecho él es el iluminador de toda la obra”? Eso significaba arriesgarnos a que dijeran que no. Entonces lo hablamos dentro del equipo y llegamos a un acuerdo con Ignacia: había que actuar ante hechos consumados. Por lo tanto, si ellos no preguntaban si yo era ciego, ¿para qué les íbamos a contar? Después de que se presentó la obra por primera vez, supieron que yo era ciego. Pero ya estaba hecho y ellos lo aceptaron como algo normal.

De esa forma estábamos haciendo algo *expansivo*. Aunque no ocupáramos la palabra, lo estábamos haciendo. Hasta que el GAM nos llamó para hacer una charla en el Encuentro INCLUYE, porque la obra se podía considerar inclusiva al incorporar a un ciego en escena. Fue entonces cuando Ignacia les planteó que ésta no era una obra inclusiva, sino expansiva. Nos preguntaron: “¿Y cómo es eso?”. Desde ese momento empezaron a entender nuestro trabajo de una forma diferente. Por eso yo digo que hubo un cambio en lo emocional. Eso es lo que llama la atención cuando se habla de una expansión. Estábamos interpelando a una sociedad que actuaba así. La única forma de conocer verdaderamente qué es la *inclusión* es interpelándola, preguntándonos cómo actúa y cuáles son sus efectos. A través de las *prácticas expansivas* es posible pensar en una *sociedad expansiva* más que una sociedad inclusiva. Lo fundamental en esto fue trabajar en lo emocional, para abrirse a una sociedad expansiva y deconstruir a la sociedad inclusiva. Una vez me invitaron al Museo de la Memoria, y los trabajadores me decían:

Trabajadores Pucha, no viene tanta gente al museo.

Lorenzo Pero es que ustedes que trabajan aquí, tienen que sacar el museo a la calle.

Trabajadores Pero, ¿cómo vamos a sacar los monumentos a la calle?

Lorenzo No, no es que lleven eso a la calle, sino que salgan con la idea a la calle. ¿Ustedes qué tienen preparado aquí para que vengan los ciegos? ¿Qué tienen para que vengan los sordos? ¿Tienen una rampa para que la gente entre en silla de ruedas? Eso es abrirse, eso es “salir a la calle”. Ustedes se han cerrado a un grupo de personas que son las que pueden venir a ver esto. ¿Pero de qué forma somos responsables todos de que eso funcione o no?

Para mí es importante publicar este libro, porque será un llamado a entender y a cambiar la mirada, esa mirada que nos obligan a tener y que no nos deja ver los *puntos ciegos* que se nos ocultan. En las conversaciones que tuvimos con Ignacia aparecía la idea de que el teatro es para ir a ver, entonces eso es lo que siempre se ha planteado. Esta obra no era para ir a ver, sino para ir a vivir. Entonces se produjo un cambio en la perspectiva de a qué se va al teatro. El nombre “Punto ciego” representa toda la obra, la ceguera biológica y la ceguera cultural, ese *punto ciego* es lo que no vemos. ¿Por qué no nos dejan mascar la manzana para entender qué es lo que hay ahí y descubrir esas cosas que no nos dejan ver? El ocularcentrismo nos mantiene mirando en una sola dirección y nosotros queremos mirar en otras direcciones.





Fotografía de función de *Punto ciego*. En escena: Lorenzo Morales. Autor imagen: Jesús Contreras. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato horizontal. En el centro de la imagen hay una persona de piel clara en un entorno casi completamente negro. Tiene piernas flectadas, el torso ligeramente inclinado hacia abajo y los brazos extendidos hacia adelante, apoyándose en cuatro patas sobre una superficie oscura. Justo delante de su cuerpo, entre sus dos manos, apoyada en el suelo, hay una linterna horizontal. Su luz alargada parece una espada de una película futurista o un animal submarino luminiscente; emite un resplandor intenso hacia arriba, iluminando principalmente el pecho, los brazos y el rostro de la persona, y creando sombras contrastantes en los pliegues de la chaqueta azul oscuro que se pliega por los brazos. Por efecto del tiempo de exposición de la cámara, por el desenfoque o por la penumbra, el cuerpo se ha desdoblado en dos tiempos. Una estela ha capturado dos movimientos de la cabeza, resultando de ello un ser bicéfalo que mira desde el suelo hacia dos direcciones. Una de las caras mira hacia el frente, con expresión neutra o seria; la otra está desplazada hacia la derecha con la boca entreabierta, como si estuviera hablando o aullando. Ambas caras están algo borrosas, con contornos difusos, como si fuera un espíritu agitándose rápidamente. La iluminación desde abajo proyecta sombras poco habituales en el rostro: la parte inferior de la cara está más clara, y la frente y la parte superior quedan más oscuras. La sobreexposición actúa en la imagen como un ácido lumínico que desintegra los rasgos humanos. La luz “borra” los rasgos de los dedos, pecho y mejillas. A gran distancia se aprecian unos pocos puntos de luz diminutos, de colores débiles: algunos rojizos, otros verdosos o blanquecinos. Todo lo demás del entorno es oscuridad uniforme, sin formas reconocibles. Un cuerpo que se niega a ser domesticado por la anatomía normal. Me pregunto si exigirle nitidez a esta imagen no sería otra forma de domesticación.

3.2. Genealogía del concepto “prácticas expansivas”

Por Ignacia González Torres

Nací en Chiloé. Aunque mi formación inicial fue en actuación, mi trabajo se ha desarrollado principalmente en el ámbito de la dirección desde la perspectiva de la investigación escénica. Desde hace diez años soy parte de la Compañía Persona, que nació como un espacio para explorar desde la práctica teatral preguntas venidas de la teoría. Desde ese lugar —entre la escena y la investigación— se sitúa mi escritura. No he sido categorizada como una persona “discapacitada”, por lo que me he vinculado con el tema de la “discapacidad” desde la práctica escénica, a partir de las cooperaciones realizadas con

Lorenzo Morales Lobos. Así, el pensamiento teatral ha sido el territorio que me ha permitido cuestionar nociones como “capacidad”, “cuerpo apto” y “discapacidad” en mi campo de trabajo: el teatro. Creo que el aporte reflexivo que podemos elaborar desde y para los estudios teatrales está en la revisión crítica de sus propias normativas y consiguientes exclusiones. Por ello, tiene un sentido político estar aquí y contribuir a la elaboración de espacios expansivos para creadores teatrales en este país.

Podríamos situar en el año 2016 el inicio de lo que hemos denominado “prácticas expansivas” en Compañía Persona, con el proyecto *Percibir en la oscuridad*. Este fue el tercer montaje de la compañía nacido a partir de investigaciones escénicas desprendidas de la tesis de magíster “Percibir en la oscuridad: alteraciones de la noción de cuerpo, espacio y tiempo escénico en la percepción auditiva y visual” (González, 2015). Hasta ese momento, habíamos desarrollado dos obras investigando el potencial estético de la oscuridad y el rol del sonido como *actantes* (Latour, 2008) relevantes de la escena teatral. Las preguntas que nos guiaron fueron: ¿De qué manera el ocularcentrismo modela las convenciones y estéticas teatrales? ¿Qué territorios de investigación pueden expandirse si dejamos de pensar el teatro como un evento para la visión?

Pero este tercer proyecto tuvo un acercamiento diferente al de los anteriores. Nos hicimos esas mismas preguntas, ahora en diálogo con la comunidad ciega. Para ello, en primer lugar, quise ponerme en contacto con creadoras ciegas. Así, la primera actividad del proyecto fue una entrevista a la cineasta María Teresa Larraín, realizada en noviembre de 2016. Ella se encontraba en Santiago de Chile presentando el documental autobiográfico *Niña Sombra*. De ese encuentro emergieron las primeras pistas. Fue algo así:

(Dos mujeres conversan en un café. Una ha dejado un bastón guía sobre la mesa)

M^a Teresa La cosa es que yo no soy nacida ciega. Entonces estoy como en el borde, entre los dos mundos. Estoy aprendiendo y rescatando sentidos que estaban dormidos. Y claro, la cosa visual era algo que me tenía que cuestionar, hasta el fondo. ¿Qué es ver? ¿Qué es mirar? Yo tomé estudios de discapacidad en Toronto, en la Universidad de Ryerson. Y ahí tú cuestionas todo desde el punto de vista sociológico y político:

¿qué es la norma? ¿Quién establece la norma? ¿Quién dice quién es normal y quién es discapaz?

Ignacia ¿Qué normas me podrías mencionar tú que, desde la ceguera, son absurdas?

M^a Teresa O sea, toda la vida es absurda porque todo lo tuyo cambia. Es absurdo que la gente te dé la mano para saludarte cuando no tienes idea de dónde está la mano. Todo el lenguaje es muy visual: “mira”, “¿ves?”. Es absurdo que tú postules a un fondo aquí en Chile para hacer una película sobre la ceguera y todo tenga que ser por escrito. O sea, cuando yo les decía que estaba quedando ciega y que estaba postulando para hacer una película sobre la ceguera, les pedía: “Por favor, mándenme este formulario de otra manera porque yo no lo puedo leer. ¿No pueden mandarme algo en Word?”, porque Word te lo lee el lector para ciegos. “Es que son las reglas”, me decían. Hay muy poca flexibilidad para salirse de la norma. Chile es un país muy laboratorio. Aún no salen de la dictadura, yo creo. En el fondo, toda la vida es absurda cuando te estás quedando ciega. Hasta que descubres otro mundo en el que hay otras reglas, otra cultura.

Ignacia ¿Otra cultura?

M^a Teresa Nosotras hablamos de la “cultura de la discapacidad” en Toronto. Los sordos en Toronto hablan de la “cultura de la Sordera”. Somos todas culturas diferentes –las culturas indígenas, los negros, los sordos–. No es que “seamos discapacitados” o “seamos marginales”. Esa es la visión del que “mira” y tiene poder en la sociedad. Los que no tienen poder es porque les han quitado el poder político.

Ignacia ¿Cuál es tu cultura?

M^a Teresa En estos momentos es como si yo fuera inmigrante de nuevo. Estoy migrando al mundo de la ceguera, pero para siempre, sin puertas y sin retorno. Y, en ese sentido, una va destruyendo su propia cultura. En esta sociedad –que está tan fragmentada– cada tema es tratado como un tema aparte. Por ejemplo, los derechos de la mujer, los derechos de

los indígenas, los derechos de los “discapacitados”, y cada uno por su cuenta. Si hablamos de “cultura”, le damos dignidad a cada lucha.

Esta conversación con la documentalista María Teresa Larraín está basada en una entrevista real sostenida en Santiago en el año 2016, en la que escuché por primera vez el concepto “Cultura de la ceguera”. Luego, junto a Paula Aros Gho –tutora de la investigación–, decidimos profundizar en dicho concepto. Diseñamos el “Laboratorio teatral para ciegos: oscuridad, sonido e imaginación”. La pregunta guía fue: ¿Cuáles son las características de la Cultura de la ceguera? Buscábamos revitalizar el poder político que acontece al margen de la “normalidad”, repensando algunas de las convenciones del teatro tradicional: ¿Dónde sitúo a los espectadores? ¿Qué énfasis en la presencia actoral: las imágenes, los sonidos u otra cosa? ¿Cómo se piensa la iluminación, el vestuario y la escenografía si no se entiende como un elemento para ser visto? Hasta ese momento, nunca apareció la palabra “inclusión” como parte del proyecto.

En ese laboratorio conocimos a Lorenzo Morales Lobos, con quien seguiríamos trabajando hasta la actualidad. Lorenzo tenía 68 años y había perdido la visión por una retinosis. Su ingreso a Compañía Persona en 2017 fue primero como asistente de dirección y luego como performer de la obra *Punto ciego*, en el rol del “Iluminador”, que se encargaba de la iluminación interna de la obra. Varias escenas se iluminaban desde la mirada ciega concretamente, no era una metáfora. Esta cooperación fue determinante para el surgimiento de las reflexiones que dan forma a lo que hemos llamado “prácticas expansivas”.

¿Nuestro trabajo es inclusivo? o cómo crear una estética entre dos culturas.

El año 2018 estrenamos *Punto ciego*. La obra trata el hecho histórico conocido como “el juicio de los brujos de Chiloé” de 1880, en el que el Estado de Chile llevó a cabo una persecución política y encarcelamiento de líderes huilliches. La obra incorporó la audiodescripción como elemento dramaturgico, lo que permitió trabajar la accesibilidad en tres direcciones: (1) facilitar al público ciego el acceso a las imágenes de la obra; (2) permitir al público no ciego acercarse a la cultura de la ceguera; y (3) conducir la imaginación colectiva de ambas comunidades hacia una reflexión crítica sobre la colonización

de los imaginarios por parte del Estado. Al finalizar la temporada de la obra, el Centro Cultural Gabriela Mistral nos invitó a Lorenzo Morales y a mí al “Encuentro por la Inclusión Social de Personas en Situación de Discapacidad en el campo de la cultura y las Artes INCLUYE”, para hablar de “tecnologías inclusivas”. Esa invitación nos obligó a enfrentar la pregunta: ¿nuestro trabajo es inclusivo?

Entonces empezamos a reflexionar, pues había una incomodidad al autodenominarnos “inclusivos”. “Incluir no ha sido un objetivo del proyecto”, pensamos. Nunca habíamos usado la palabra “inclusión” durante el proceso creativo; además, no teníamos claro quién había incluido a quién en este proceso. Al parecer, nuestras metodologías de creación basadas en la investigación escénica nos habían mantenido al margen de la “inclusión”. Nos concentramos en construir las convenciones y códigos de la obra, por lo que no hubo una norma inicial a la que adaptarnos. Al revés, queríamos que la teatralidad emergiera a partir de los cuerpos específicos que desarrollaron la investigación. Más que “incluir personas”, habíamos comparado nuestros mundos y culturas, y —con ello— códigos y saberes. En la medida en que se necesitaba, se desarrollaron entrenamientos físicos, exploraciones sonoras, audiodescripciones, marcas táctiles y otros elementos.

Así, se cruzaron los intereses de todo el equipo. Lorenzo, con activismo político y sensibilidad, nos mostró la “cultura de la ceguera” como un territorio lleno de riqueza, reflexión social y necesidad de justicia. Como performer e iluminador del montaje, descubrió cómo dirigir focos de luz guiado por las voces de les performers, y cómo orientarse en el escenario a partir de marcas táctiles que había en el suelo. Gabriela Torrejón, diseñadora integral, desarrolló mecanismos escenográficos y de iluminación para “oscurecer” la escena. Fernando Matus de la Parra, compositor y diseñador sonoro, creó partituras de Foley (técnica de recrear y sincronizar sonidos), improvisaciones vocales basadas en sus estudios sobre canto espontáneo mapuche. Francisca Traslaviña, Camil Navarro y Alejandro Ferreira, en tanto performers, construyeron múltiples identidades vocales que multiplicaban su presencia sonora sobre el escenario. Heydrun Breier, en su rol de “audiodescriptora”, colaboró con la dramaturgia a partir de improvisaciones en las que describía eventos visibles e invisibles: cuerpos, espacios y pensamientos. Tomás Henríquez, como co-dramaturgo, estudió el caso de la persecución de la Recta Provincia, creando la dramaturgia base del montaje. Yo, como directora y dramaturga, conduje el proceso hacia la pregunta por los desplazamientos perceptivos en la conformación del imaginario de la “nación

chilena”, donde la audiodescripción apareció como un elemento con potencial performativo al trabajar con la imaginación de toda la audiencia, naciendo lo que luego denominamos Audiodescripción Expansiva (ADE).

El proceso creativo se había dado de tal modo que todos teníamos la sensación de habernos transformado un poco, lo suficiente como para crear un espacio y una estética en el borde de ambas culturas: la cultura de la ceguera y la cultura de la visión. Eso permitió que emergieran diferentes grados de accesibilidad: no sólo para que público ciego imaginara la obra, sino para que público no ciego redefiniera sus imágenes mentales y prejuicios. También surgió la utilización de la audiodescripción como un canal de “acceso” a nuevos imaginarios políticos, donde todo el público construye una nueva mirada.

En las reuniones de coordinación previas al encuentro afirmamos que *Punto ciego* no era una obra “inclusiva” y que no podíamos, por lo tanto, participar del encuentro INCLUYE. Entonces nos preguntaron: “¿Si su obra no es inclusiva, qué es?”. Fue en ese momento que empezamos a denominar *Punto ciego* como una obra “expansiva”. A los organizadores del encuentro y otros panelistas les llamó la atención; nos hicieron muchas preguntas. Entonces, nos dimos cuenta de que ese concepto aportaba un nuevo sentido y, por lo tanto, era importante compartirlo. Así, decidimos participar en el Encuentro INCLUYE, lo que nos hizo tomar una posición y empezar a reconocer los bordes que ofrecía ese territorio opaco. Presentamos la ponencia “Tecnologías expansivas”, que se dividió en dos partes. En la primera analicé por primera vez la “Audiodescripción expansiva” utilizada en *Punto ciego*. Luego, Lorenzo desarrolló el concepto de tecnología, entendiéndolo como un elemento de unión en el arte. A partir de ello, pretendíamos revisar los conceptos de discriminación, inclusión y “discapacidad”, develando la responsabilidad de la sociedad en el desarrollo de tecnologías no discapacitantes.

Al empezar, Lorenzo preguntó: “¿Hay algún ‘discapacitado’ en el público?”. Silencio. Nadie dijo nada, nadie levantó la mano. Y continuó: “Qué bueno, porque yo tampoco soy ‘discapacitado’. La ‘discapacidad’ no es inherente a las personas. Es la sociedad —que construye barreras y obstáculos— la que nos ‘discapacita’”. Su ponencia concluyó con las siguientes palabras:

“[...] Sólo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento, no hay vista. Para los ciegos existen múltiples formas

de tener una mirada; sin embargo, existen grandes dificultades culturales y sociales para que esas miradas se puedan producir [...] Ojalá un día muy pronto la tecnología y el arte transformen este mundo de cómo es en el que debiera ser. Que dejemos de crear discapacitados y discriminados. Ojalá ese día comience hoy. Porque mañana, siempre será demasiado tarde”. (Lorenzo Morales, extracto ponencia “Tecnologías expansivas”. Agosto, 2018).

Al año siguiente nos invitaron al “1º Simposio de acciones transversales”, organizado por el Encuentro Otros Territorios en Xalapa, México. Fue el momento en que lo que anteriormente llamamos “tecnologías expansivas” pasó a definirse como “prácticas expansivas”. Este es un fragmento de mi intervención:

Punto ciego es una investigación sobre la oscuridad y no sobre la inclusión. Se trata de la tercera puesta en escena que dirijo preguntándome por el rol que puede tener la oscuridad en las convenciones teatrales. La oscuridad como problema de investigación toca muchos otros tópicos, que no tienen que ver con la ceguera biológica necesariamente. Pero la oscuridad dentro del paradigma de la luz y la razón también está al borde, es lo indeseable, es un “cuerpo que no importa”, algo que tendemos a rechazar. Seguramente por esto llegamos a conectar con los cuerpos-culturas que habitan explícitamente ese borde: el pueblo chilote-huilliche y la comunidad de ciegos.

En este montaje, me interesaba específicamente la confrontación que tiene “la mirada ciega” con una sociedad tan adicta al consumo de imágenes como nuestra sociedad contemporánea. La mirada ciega desarrolla otro modo de ver y de conocer. La comunidad de ciegos corresponde al grupo de cuerpos que son trasladados a la oscuridad (o invisibilizados) en nuestra cultura, al no corresponder a la hegemonía impuesta por el régimen que separa entre los cuerpos capaces y los “discapaces”.

[...] la obra *Punto ciego*, hace referencia a la ceguera biológica, pero principalmente a la ceguera cultural, es decir, a la ceguera de quienes se han definido como “capaces”. Nosotros hicimos una investigación sobre la oscuridad de nuestra propia época, que fue guiada por la *mirada ciega*, expan-

diendo nuestras posibilidades de percibir y comprender el evento teatral. [...] Así, cuando fue necesario escoger una fábula, buscamos expandir también la idea de “discapacidad” a un nivel cultural y no sólo funcional. Si “discapacitados” son aquellos invalidados por la sociedad y sus normas hegemónicas, entonces queríamos tratar un hecho concreto donde la norma oficial de nuestra cultura discapacitara a otra: fue así como llegamos al juicio que le hizo el Estado de Chile en 1880 a un grupo de huilliche en Chiloé, quienes fueron encarcelados por “realizar magia negra”. (Ignacia González. Xalapa, Febrero 2019. Extracto ponencia “Punto ciego: prácticas expansivas para la puesta en escena”).

Lorenzo continuó con la segunda parte de la ponencia:

[...] me gustaría revisar los obstáculos que la sociedad nos impone con su mirada asistencialista y su discurso de inclusión como un espacio simbólico que merma nuestras posibilidades de realización. Nos enfrentamos a fenómenos tales como los problemas de accesibilidad, las formas de exclusión espacial, las modalidades de segregación o discriminación, así como también a los estigmas y las clasificaciones que ejercen violencia simbólica sobre nuestras posibilidades de desarrollo.

En algunos círculos se ha logrado visibilizar y atender las necesidades que surgen producto de la heterogeneidad de sus integrantes, inherente a todo grupo humano. No obstante, de forma paralela, me parece que se han sofisticado los métodos que se implementan para excluir a aquellos que somos “diferentes”. Se ha generado un aparato lingüístico, político y fáctico que toma el estandarte de “incluir” cuando al mismo tiempo te categoriza como alguien que no es normal dentro de ese grupo. Al hacernos receptores de las “bondades” de estas “consideraciones”, somos marcados y excluidos aún más, permeándose nuestras posibilidades de interacción natural, marcando las diferencias, excluyéndote primero para poder ser posteriormente incluido.

La inclusión no debe hacer ruido. Una sociedad ES diversa y debería moverse con sus diferencias, asumiéndolas y viviéndolas [...], no mirando que hay algunos que son anormales y otros que son aceptados en esta normalidad. Deberíamos hablar de una sociedad expansiva y no inclusiva, porque des-

de el momento en que se declara “la inclusión” también se establece una supuesta “normalidad” que origina la discriminación. (Lorenzo Morales. Extracto ponencia “Punto ciego: prácticas expansivas para la puesta en escena” 2019).

Con el tiempo, luego de compartir y nutrir estas reflexiones en diferentes espacios en torno a la inclusión y la creación escénica, nos dimos cuenta de la fuerza que contenía el desplazamiento que genera la idea de “expandir” a diferencia de “incluir”. Resonaba en los debates la posibilidad de cuestionar “la inclusión” en tanto ejercicio reparatorio de una sociedad que ha categorizado a los sujetos, excluyendo a quienes quedan fuera de la norma del poder político.



↑

Fotografía del *Laboratorio para ciegos, sonido, oscuridad e imaginación*. En la imagen vemos a un grupo de asistentes al taller y reconocemos a los integrantes de Compañía Persona, de izquierda a derecha: Lorenzo Morales (con polera de rayas), Gabriela Torrejón (con pañuelo blanco) y Camil Navarro (con venda negra). Autor imagen: Gonzalo Maruri. Fuente: Compañía Persona (2017).

Descripción de la imagen; Fotografía a color en formato horizontal. En una sala negra, diez personas de distintas edades y apariencias permanecen alineadas de perfil. Sus manos se enlazan unas con otras, formando una cadena continua, un tejido de dedos que atraviesa los cuerpos y los conecta. Algunas llevan los ojos vendados; otras los mantienen cerrados. Todas inclinan levemente la cabeza hacia abajo, como si la escucha hubiera reemplazado a la mirada. Una persona mayor de cabello cano abre la fila; otra, también canosa y serena, se acerca al final. Entre ellas, cuerpos diversos: cabellos oscuros y claros, rostros jóvenes y maduros, ropa blanca, negra y a rayas. Están de pie, próximas

entre sí con los ojos cerrados. Sienten el roce de los brazos y el contacto de los pies con el suelo. Hace calor en la sala. Están en silencio, como si escucharan un pulso invisible. Van a caminar. Alguien respira. Alguien eleva un pie suavemente, otra persona le sigue. Los pies se suspenden en el aire justo antes de dar el primer paso.

3.3. Nombrar lo expansivo desde la práctica

Por Patrizio Gecele Muñoz, Lorenzo Morales Lobos e Ignacia González Torres

Presentamos a continuación fragmentos editados de entrevistas que Patrizio Gecele realizó por separado a diferentes integrantes del equipo creativo de la obra *Punto ciego* durante el año 2025,, como parte de nuestro equipo investigador. En estos diálogos cada persona reflexiona desde el rol específico que tuvo dentro del montaje, cómo definiría hoy el concepto “prácticas expansivas”, tomando en cuenta que este concepto fue acuñado por Compañía Persona después de la primera temporada de la obra. Patrizio utilizó la misma pauta de preguntas para cada entrevista. Recopilamos aquí las respuestas que responden a: “¿Qué es para ti una práctica expansiva? ¿Cómo la podrías definir con tus palabras?”.

Estos fragmentos son un intento de nombrar, desde la experiencia escénica, los posibles bordes y características de lo que denominamos “prácticas expansivas”. Al respecto, es importante recalcar que ninguno de los integrantes de este grupo de investigadores-creadores se autodenomina como persona con “discapacidad”. Por lo tanto, las dimensiones expansivas mencionadas permiten constatar el valor que tienen estos proyectos en el quehacer profesional, situándose más allá de la sola inclusión.

Estas palabras surgen desde la neblina de un concepto que aún no tiene forma definida. Esperamos que, desde su indefinición, se comprenda como un territorio nuevo y habitable para quienes investigan y crean en el ámbito de las artes escénicas. Participaron de estas entrevistas:

Heidrum Breier (performer-audiodescriptora), Fernando Matus de la Parra (compositor), Camil Navarro (performer), Alejandro Ferreira (performer), Francisca Traslaviña (performer), Tomás Henríquez Murgas (dramaturgo) y Gabriela Torrejón (diseñadora teatral).

¿Qué es para ti una práctica *expansiva*?

¿Cómo la podrías definir con tus palabras?

Alejandro Ferreira

(performer)

“Yo creo que tiene que ver con presentar un formato que tenga distintas entradas, como vías de acceso para las capacidades de cada persona. Si hay una persona que no puede ver en el equipo, cómo tú puedes expandir o “dimear” otros de tus canales perceptivos que estén como más abajito o menos explorados. [...] Tiene que ver también con las jerarquías, con esta hegemonía de la visión de la que habla Ignacia. Es como ir ecualizando los distintos canales perceptivos, que van más allá del texto, considerando en el proceso la visión de personas de distintas edades, públicos que quizás no estén tan entrenados para leer cierto contenido”.

Fernando Matus de la Parra

(compositor)

“Yo lo vinculo mucho con las técnicas extendidas en la música que aparecen en los instrumentos musicales y se empiezan a utilizar principalmente en el siglo XX. Son maneras poco convencionales de usar un instrumento, pero que finalmente toman una línea estética en la música y por sí mismas empiezan un camino en desarrollo. Muchas de las cosas que en el momento en que se están estudiando se consideran errores, posteriormente pasan a hacerse manuales de diferentes alternativas de tocar el instrumento, y todas estas sonoridades que de repente tu dices, “ah, eso suena como un ruido”, que antiguamente no se valoraban, pasan a ser totalmente valoradas, y como se contextualizan dentro de una obra musical, se genera todo un mundo. Esto yo lo relaciono mucho con este concepto [práctica expansiva] porque yo creo que es democratizar la práctica. En el caso de la música, democratizar los sonidos, democratizar las palabras, llevarlo todo a un plano en donde las cosas tienen un valor *per se*, no hay una jerarquía donde algunas cosas son más importantes que otras, sino que se empieza a valorar la diversidad, se empiezan a valorar las minorías, se valora una parte de una red compleja y diversa de la cual son parte. Yo creo que ese es el rumbo y eso es lo que me gusta de la práctica de expansión, porque justamente apunta hacia eso: a la valoración de la diversidad, a enriquecer la estética”.

Tomás Henríquez

(codramaturgo)

“Yo creo que podrían ser prácticas escénicas que tocan distintos códigos de performatividad para encarnar preguntas que se instalan a partir de diagramas que no son necesariamente lineales, que se instalan en guiones que a veces incluso son fragmentados. Pueden ensayar una manera no convencional de abrir una pregunta que sea concreta, real y lo suficientemente expansiva, como, por ejemplo, en torno a la idea de la ceguera. Porque a veces uno piensa que la ceguera es ausencia, pero siento que la ceguera es súper retórica. No soy ciego, pero yo siento que la ceguera es como un portal y me imagino que debe ser como un portal expansivo a otras dimensiones que nosotros, los que no somos ciegos, somos incapaces de entender”.

Camil Navarro

(performer)

“[...] hablé de atentar contra el juicio, de tener una disposición erótica en la vida, de despertar la curiosidad, de permitir la transformación a partir de las formas más allá de su contenido[...] Creo que eso es una práctica expansiva. Inicialmente venía pensando que siempre he tratado de meter en mis trabajos momentos indeterminados que me permitan habitar intensamente, físicamente, sonoramente, donde yo no sepa muy bien lo que puedo hacer con el cuerpo en este momento. Se trata de situar momentos indeterminados, creo que tiene mucho que ver con lo que yo comprendo sobre prácticas expansivas: la no determinación. No hay una manera de hacer las cosas, no hay una sola manera, y tener esa apertura, que no es nada abstracta, es como una actitud vital. Tener esa apertura te permite todo lo anterior, ser más curiosa, permitir la transformación de las situaciones, en general estar abierta, creo que es una actitud vital para practicar la expansión y la no determinación”.

Francisca Traslaviña

(performer)

“Yo siento que lo expansivo es aquello que va hacia todo e involucra a todes. Considerando esta sociedad tan visual, donde de realmente la visión es hegemónica, siento que las prácticas de expansión en el fondo invitan y hacen parte

a todes como iguales, y se buscan mecanismos y metodologías para que eso se logre sin restricciones, sin discriminaciones o sin esta idea de “estamos integrando”, sino que realmente como una oportunidad. Me imagino lo expansivo como un universo, para todos lados.”

Heidrum Breier

(performer-audiodescriptora)

“A mí me gusta más este concepto, de hecho, que el de inclusivo. [...] Obviamente lo expansivo es mucho más amable, siento yo, y es más fructífero y nutritivo también para todos [...] que sea apto para gente que no ve este trabajo, pero también para gente que ve. Al final participa gente que ve y gente que no ve. Entonces eso me parece mucho más generoso y genera un aprendizaje para el mismo grupo, mucho más importante que quizás este otro concepto [inclusión]. No quiero decir que este concepto es mejor que otro, pero me gusta la idea, me gusta el concepto, me parece muy bien”.

Gabriela Torrejón

(diseñadora integral)

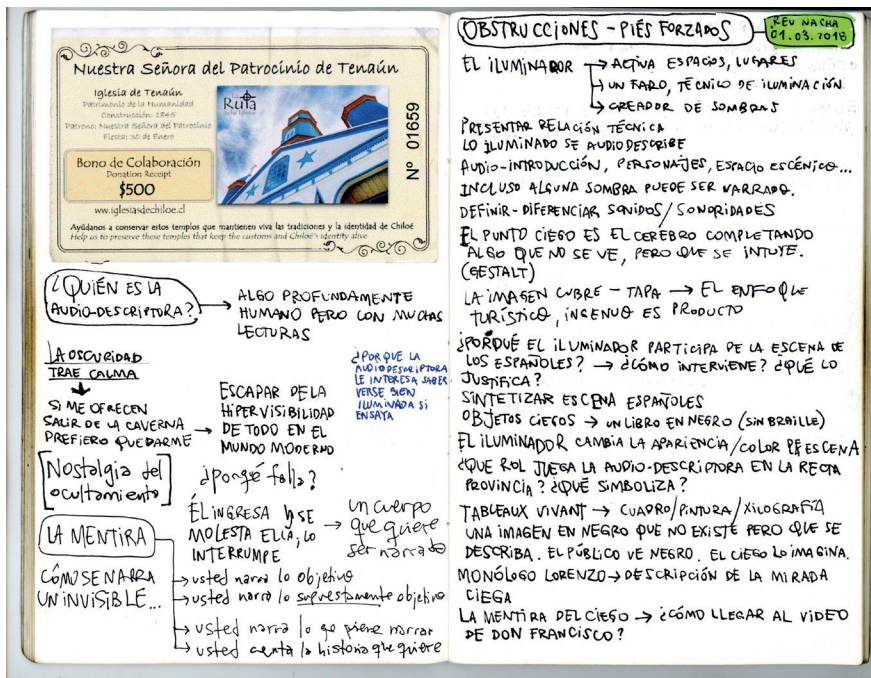
“Una práctica expansiva, con mis palabras, es un proceso en el que los ejercicios atraviesan más allá del texto, de la imagen o del sonido; como la vida, tal vez, o la propia experiencia. Más allá de la biografía. Yo creo que soy una diseñadora bien biográfica, busco mucho referente en lo que yo vi cuando era chica, en cómo me acuerdo que era esto, imágenes preconcebidas. Entonces esta expansión es como ampliar un poquito más: en mi percepción, de lo que uno lee, de lo que uno estudia, a lo que uno vive, o lo que uno percibe, o al contexto... Es lo que atraviesa más de una esfera, sacarlo del libro o de la imagen y trasladarlo al día a día, a la búsqueda de la propia experiencia. Creo que eso es lo que más me hace sentido: que atraviesa. Siento que se expanden más áreas de la vida de los creadores que están participando en esto. [...] Ahí también había una expansión, creo yo, en ampliar el espectro hacia quien está dirigido”.



↑

Fotografía de integrantes de la Compañía Persona en un viaje de investigación a Chiloé, como parte del proceso de *Punto ciego*. De izquierda a derecha: Tomás Henríquez, Lorenzo Morales, persona no identificada, Fernando Matus de la Parra y Francisca Traslaviña. Autor imagen: Ignacia González Torres. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato horizontal. A la orilla de una playa de arena negra y pedregosa, un grupo de personas recorre el lugar. Es un día nublado. El vasto mar y el cielo se funden en tonos grises y brumosos. La escena tiene una luz difusa, con una visibilidad reducida, lo que suaviza todos los contornos y elimina las sombras duras de la textura mineral de este paisaje. En el mar se aprecian cuatro embarcaciones de pesca; algunas más cercanas y otras más distantes, los barcos descansan de sus labores en el agua. La forma curva de sus proas hace que parezcan hojas que han caído sobre el agua en un día de otoño. Están detenidos. Hay una extraña comodidad en esa opacidad, cuando no se puede ver del todo el horizonte. En la playa hay un grupo de cinco personas. De izquierda a derecha: una persona de pie, dándonos la espalda, contempla el mar; lleva un jockey oscuro, un polerón gris claro y pantalones negros. En el centro, dos personas paradas una junto a la otra, tan cerca que sus brazos se rozan, también miran hacia el mar; llevan parkas gruesas que cubren sus cabezas; una capucha es azul y la otra, amarilla. Un poco más a la derecha, alguien se aleja del mar en dirección a la cámara que está a punto de congelar este momento. Otra figura, más a la derecha, ha levantado el brazo, saludando a quien ha tomado la imagen. Ante este maritorio, las figuras humanas parecen pequeñas. Al igual que las millones de rocas en la playa, los humanos se vuelven microscópicos. Las dimensiones mutan en el encuentro con el entorno. La naturaleza desborda los cuerpos. Somos las rocas de ese paisaje.



↑

Bitácora del proceso creativo de Tomás Henríquez (codramaturgo) de *Punto ciego* desplegada en una selección de dos páginas. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Página de cuaderno abierta con dos páginas. Parece una bitácora, en la que se ha plasmado el registro de un viaje o un álbum de recuerdos, con varias notas manuscritas en negro y azul. Entrar en un cuaderno ajeno es como hacer arqueología de una mente. A la izquierda, en la parte superior, hay una tarjeta impresa pegada, donde se lee el título "Nuestra Señora del Patrocinio de Tenaún" y, más abajo, "Iglesia de Tenaún. Construcción 1845. Patrono: Nuestra Señora del Patrocinio. Fiesta: 30 de enero". Junto a esto, hay una imagen de la iglesia de madera, pintada de blanco con detalles en azul. Más abajo, dentro de la misma tarjeta, se lee: "Bono de Colaboración \$500", "www.iglesiasdechiloe.cl", "Ayúdanos a preservar estos templos que mantienen vivas las tradiciones y la identidad de Chiloé". A la derecha de la tarjeta dice: "Nº 01659". En las notas manuscritas debajo se lee: "¿Quién es la audio-descriptora?: algo profundamente humano pero con muchas lecturas", "La oscuridad trae calma", "Si me ofrecen salir de la caverna prefiero quedarme", "Escapar de la hipervisibilidad de todo en este mundo moderno", "Nostalgia del ocultamiento", "¿Por qué falla?", "La mentira: "usted narra lo objetivo", "usted narra lo supuestamente objetivo", "usted narra lo que quiere narrar", "usted cuenta la historia que quiere", "Cómo se narra un invisible...", "Él ingresa y se molesta, ella lo interrumpe", "un cuerpo que quiere ser narrado", "¿Por qué a la audiodescriptora le interesa saber verse bien iluminada si ensaya?".

En la otra página, en la esquina superior derecha, en un pequeño recuadro verde fluorescente se lee: “Reu Nacha, 01.03.2018”. Y más abajo el título: “Obstrucciones – pies forzados”, seguido de otros apuntes que dicen: “El iluminador: activa espacios, lugares. Un faro, técnico de iluminación. Creador de sombras”, “Presentar relación técnica: lo iluminado se audiodescribe”, “Audio-introducción, personajes, espacios escénicos...”, “Incluso alguna sombra puede ser narrada”, “Definir–diferenciar sonidos/sonoridades”, “El punto ciego es el cerebro completando algo que no se ve, pero que se intuye (Gestalt)”, “La imagen cubre –tapa–. El enfoque turístico, ingenuo es producto”, “¿Por qué el iluminador participa de la escena de los españoles? – ¿Cómo interviene? – ¿Qué lo justifica?”, “Sintetizar escena españoles”, “Objetos ciegos – un libro en negro (sin braille)”, “El iluminador cambia la apariencia/color de la escena”, “¿Qué rol juega la audio-descriptora en la recta provincia? ¿Qué simboliza?”, “Tableaux vivant – cuadro/pintura/xilografía”, “Una imagen en negro que no existe pero que se describe”, “El público ve negro. El ciego la imagina Mercedes”, “Monólogo de Lorenzo – descripción de la mirada ciega” y “La mentira del ciego: ¿cómo llegar al video de Don Francisco?”.

3.4. Premisas para la expansión teatral

*Por Lorenzo Morales Lobos e
Ignacia González Torres*

Acabo de acariciar a mi perro. Estaba revolcándose en el césped, sintiendo placer en cada músculo y en cada extremidad. Quise capturar su imagen con mis dedos, y entonces lo toqué tan levemente como si tocara telarañas; pero su cuerpo regordete giró sobre sí mismo, se tensionó y se irguió, y su lengua lamió mi mano! Se acurrucó contra mí, como si quisiera hacerse un ovillo en mi palma. Adoraba esto, y lo demostraba con su rabo, con sus patas, con su lengua. Si pudiese hablar, creo que hubiese dicho, como yo, que el paraíso se alcanza mediante el tacto, ya que es el tacto donde reside todo el amor y toda la inteligencia.
Hellen Keller, "El mundo donde vivo".

Aceptemos por un momento que no sabemos nada
y franqueemos la puerta de las sombras.
Régis Debray, "Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente".

Lo que sabemos sobre las prácticas expansivas lo sabemos porque lo practicamos, y queremos escribir sobre esto porque lo que practicamos transformó lo que sabíamos. El concepto de prácticas expansivas no surgió de una teoría previa, sino que fue nuestra respuesta crítica ante la intención de categorizar nuestra práctica como “inclusiva”. Había una incomodidad concreta ante una casilla que no calzaba con nuestra percepción del trabajo que realizamos. Entonces se volvió necesario nombrar estas diferencias.

El enfoque de la obra *Punto ciego* era la investigación escénica en torno a la percepción de la oscuridad y la *ceguera cultural*, y no la “inclusión” de un performer ciego en un equipo normativo. Que Lorenzo formara parte del equipo siendo ciego no nos convertía en un proyecto inclusivo. La investigación en torno a la *Cultura de Ceguera*, sin lugar a dudas, expandió nuestro campo de exploración estética, pero no incluimos a nadie en ese proceso. Sin embargo, tomar esa posición nos obligaba a nombrar un territorio nuevo y dibujar sus contornos.

El motor que ha impulsado la búsqueda por profundizar e intentar definir el concepto de prácticas expansivas es la constatación de que hay preguntas pendientes sobre qué descubre el teatro de sí mismo cuando es habitado por corporalidades que sus convenciones no contemplaban. Por lo tanto, dicha noción nos resulta útil, porque abre un amplio abanico de significados tanto en la teoría como en la práctica.

Uno de estos significados nace a partir de su diferenciación con las prácticas inclusivas respecto a cómo construir vínculos creativos desjerarquizados entre personas con y sin “discapacidad”. En el ámbito metodológico, el concepto obliga a ampliar la visión de la disciplina teatral, cuestionando su cerramiento ante la legítima participación de personas con “discapacidad” en roles de poder, tanto dentro como fuera del escenario. Estas propuestas desmitifican la idea que asocia el trabajo de este colectivo con una pérdida en la calidad artística o el profesionalismo de los montajes. Por el contrario, el enfoque de las prácticas expansivas fomenta el desarrollo de técnicas particulares que surgen de la experiencia encarnada de corporalidades y percepciones diversas, cuestionando las convenciones capacitistas.

En este apartado buscamos construir una definición del concepto de prácticas expansivas en el ámbito de las artes escénicas. Para ello, profundizaremos en la metodología de investigación basada en la práctica, cuyo marco conceptual y metodológico subraya el valor del conocimiento generado por el cuerpo, lo que orienta la creación de nuevas formas, lenguajes y procedimientos, antes que a la repetición de códigos normativos preexistentes. Nos detendremos en el estudio de los lineamientos del Disability Arts (Artes de la discapacidad), entendiéndolo como un espacio de resistencia para creadores con “discapacidad” que dialoga profundamente con las prácticas expansivas. Con base en ese material, desplegaremos un conjunto de aportes de las prácticas expansivas al campo

escénico y finalizaremos el apartado con la transcripción de una conversación abierta titulada “Abrir el mundo”, como un modo de mantener vivas las capas de sentido y reflexión que este concepto continúa abriendo.

Despliegue y transformación

Según el Diccionario de la lengua española, *expandir* proviene del latín *expandere*, compuesto por el prefijo *ex*—que indica movimiento hacia afuera— y el verbo *pandere*, que significa “abrir, extender, desplegar”. *Pandere* está emparentado con *patere*, “estar abierto”, “ser visible”, “estar expuesto”; y comparte raíz con el griego *petannynai*, “extender, desplegar”, de donde proviene *pétalo*, literalmente, “lo que se despliega”.

En su etimología, el concepto de expandir alberga significados que superan la definición meramente física. Expandir no significa simplemente hacerse más grande, crecer o abarcar espacio (lo que en el ámbito de la inclusión equivaldría a acceder a espacios culturales o aparecer sobre el escenario). Implica, además, un movimiento activo y creativo, “desplegarse desde adentro hacia afuera”. Y al mismo tiempo, una postura respecto a la forma en que construimos el conocimiento, “estar abierto”, “estar expuesto”, “ser visible en la propia transformación”. En definitiva, hay en la práctica expansiva un proceso de transformación que podríamos nombrar como la apertura que desoculta el material del cual está hecho tanto el teatro como quienes le dan cuerpo, y que, al mismo tiempo, muta ideas y formas en el proceso de despliegue.

Si “expandir” es transformarse al abrirse, entonces, practicar teatro desde un enfoque expansivo implica, necesariamente, una transformación de los fundamentos desde los cuales se practica la disciplina. En las prácticas expansivas el teatro se despliega hacia nuevos horizontes en una ruta de encajes y desencajes, al ser habitados por corporalidades diversas, con y sin “discapacidad”. Lo que queda expuesto en esta apertura no es solo la identidad de personas o colectivos: es, fundamentalmente, el teatro mismo y sus convenciones. La disciplina se abre hacia territorios que las normas hegemónicas no habían permitido ver, aquello que permanecía plegado comienza a desplegarse.

Esta propuesta se vincula inevitablemente con la necesidad de desplazar nuestras nociones de “inteligencia” y “productividad” hacia territorios desconocidos. Al hablar de territorios, nos referimos concretamente a cuerpos, experiencias

y modos de percepción “discapacitados”. Esto obliga a las comunidades normativas a reconocer las propias limitaciones de sus disciplinas, en tanto que se han restringido a los márgenes de un saber hegemónico, cuya soberanía se fundamenta en un conocimiento capacitista que dictamina qué, cómo y a partir de quiénes es válido conocer.

Cuerpo material: experimentación desde el desenchaje

La práctica expansiva nos invita a mirar los cuerpos como mapas, a encontrarnos con la materia que los constituye. Como se mencionó en el capítulo anterior, los encajes y desenchajes entre nuestros cuerpos y el entorno cuentan una historia particular en cada corporalidad. Por lo tanto, valorar el saber intrínseco del cuerpo y sus acciones fundamenta este modo de exploración.

En este sentido, es importante señalar el rol que tiene la “investigación performativa” o “práctica como investigación” para el enfoque expansivo. Al respecto, Brad Haseman (2006), afirma que dicha metodología representa un desplazamiento donde la acción misma constituye la actividad principal de indagación, y no solo el resultado escénico. Así, la investigación performativa no se centra en producir conocimiento sobre algo sino que conocimiento desde algo, desde la materialidad, desde el proceso, desde lo que emerge en el hacer. La práctica no es un método para llegar a un resultado pre-elaborado, sino que es el lugar donde el conocimiento ocurre. Las prácticas expansivas serían, en este marco, las formas que emergen de investigaciones performativas desarrolladas por equipos integrados por personas con y sin “discapacidad”, cuyo propósito es cuestionar los parámetros disciplinares capacitistas del teatro.

La investigadora escénica María José Contreras Lorenzini ha desarrollado diversos ensayos en torno al estudio, definición y aplicabilidad de la llamada “investigación basada en la práctica” donde el trabajo de laboratorio resulta crucial. Dicha postura se inserta en corrientes que en las últimas décadas han tenido efectos de transformación profundos para la academia, donde el conocimiento performativo ha disputado su lugar legítimo, así según Contreras:

Las metodologías de investigación guiadas por la práctica desarrolladas en el ámbito de la investigación artística buscan

no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo.[...] El cuerpo, en este contexto, deja de ser un objeto de estudio para devenir en un agente cognoscitivo. (74)

Las metodologías de investigación guiada por la práctica que menciona Contre-ras sintonizan con el impulso experimental de las prácticas expansivas. En este marco, el cuerpo con “discapacidad”, es valorado por su realidad material y por el conocimiento que construye en su hacer específico a través de los desencajes y encajes con el dispositivo teatral. Este proceso desmitifica la idea de normalidad y de cuerpo “ideal” para el teatro, pues se considera a los cuerpos desde su realidad específica y no un tipo de cuerpo estandarizado y abstracto, como generadores de conocimiento performativo.

Al hablar de “expandir”, entonces, no proponemos un simple cambio terminológico, sino una acción concreta: la práctica expansiva. Creemos necesario cuestionar los marcos de la disciplina teatral, a partir de un trabajo con, para y a partir de cuerpos “discapacitados”. Se trata de un movimiento de apertura y despliegue, no de un “meter dentro” ni “encerrar” (*includere*), que permita abrir los límites de lo que se considera teatro. Al distanciarse de la repetición de códigos diseñados para cuerpos normativos, las prácticas expansivas articulan dicha transformación desde la performatividad de cuerpos diversos, creando nuevas formas, lenguajes y metodologías.

Práctica artística, activismo y “discapacidad”

Disability Arts (Artes de la discapacidad) se ha posicionado como un espacio de resistencia y activismo para creadores con “discapacidad”. Este movimiento emergió en el Reino Unido en los años setenta y ochenta, en el marco de las reivindicaciones de los derechos de las personas con “discapacidad”. Es un movimiento cultural artístico con una raíz política que sostiene que la experiencia de vivir con una “discapacidad” genera una perspectiva, una estética y una cultura propia, y que esa cultura tiene valor artístico en sí misma, no a pesar de la “discapacidad” sino a través de ella. No se trata de hacer arte accesible para personas con “discapacidad”, ni de usar el arte como terapia. Se trata de reconocer que las personas con “discapacidad” son creadores con una voz propia, y que esa voz transforma el arte. El movimiento propone la construc-

ción de una cultura de la “Discapacidad” con sus propias estéticas, narrativas y referencias. La activista de la discapacidad Carrie Sandahl lo define así:

El arte de la discapacidad (Disability Art) explora el cuerpo, la mente y los sentidos de las personas con discapacidad en busca de conocimiento creativo. En lugar de adaptarse a la forma en que una disciplina artística convencional ha sido creada con cuerpos estandarizados, el arte de la discapacidad parte de las experiencias y los cuerpos discapacitados tal como son. El arte de la discapacidad refleja estas experiencias y configuraciones corporales, ya sea en el contenido o en la forma. En otras palabras, el contenido de la obra puede ser explícitamente “sobre” la discapacidad o su forma puede verse influida implícitamente por la discapacidad. Por ejemplo, una pintura puede no parecer que trate sobre la discapacidad en su contenido (por ejemplo, un paisaje), pero la obra puede conservar rastros de discapacidad en su forma (por ejemplo, trazos de pintura realizados con un pincel sostenido en la boca en lugar de la mano). El arte de la discapacidad es creado por y para personas con discapacidad, no simplemente sobre ellas, y es accesible (por ejemplo, los retratos de personas con discapacidad no se exhibirían en el segundo piso de un edificio sin ascensor). Aunque la obra se presenta a todo tipo de público, el arte de la discapacidad no se siente obligado a impartir una lección de concientización, a diferencia del arte convencional que presenta la discapacidad, como las películas de Hollywood. Cuando estas películas incluyen personajes con discapacidad, están dirigidas a enseñar lecciones transformadoras sobre sí mismos a los personajes sin discapacidad, quienes funcionan como metonimias de la sociedad convencional en general. El arte de la discapacidad rechaza esta interpelación didáctica, explorando la experiencia de la discapacidad en sí misma, en lugar de servir como ejemplo de bondad. Además, el arte de la discapacidad es interseccional, informado por todos los demás aspectos de la identidad, como raza, clase, género y sexualidad. Por último, el arte de la discapacidad contribuye a la construcción deliberada de una cultura de la discapacidad, que es una expresión de los valores y estéticas de la comunidad de personas con discapacidad, ya sea en las artes, el activismo o la vida cotidiana (por ejemplo, interdependencia y autodeterminación, en lugar de la noción típica estadounidense de independencia). (19; traducción propia).

Las artes de la discapacidad funcionan como un marco crítico desde el cual pensar la justicia social para las personas con “discapacidad”. Al situar la experiencia de la “discapacidad” como fuente de conocimiento y creación —no como déficit—, desafía las jerarquías capacitistas y propone modos de producción artística donde la particularidad corporal y sensorial deviene principio de acción y creación. Por ello este movimiento mantiene características en común con las prácticas expansivas, tanto en su reivindicación política —ya que aquí se entiende la “discapacidad” está dentro de la sociedad y no fuera— como en el ámbito artístico —ya que propone que los cuerpos y modos de percepción de las personas con “discapacidad” generan formas artísticas distintas, que amplían y enriquecen el campo del arte en lugar de limitarse a adaptarse a normas estandarizadas—.

Ahora bien, el proceso creativo de la obra *Punto ciego* no partió de un activismo de la “discapacidad”, sino que parte del posicionamiento político (y estético) que se desarrolla en el trabajo con Lorenzo y su propio activismo, que va contagiando al equipo. Lo anterior encuentra conexiones lógicas con el posicionamiento político de la compañía respecto a otros asuntos nacionales, históricos y de derechos humanos que abordaba el proyecto. Así nace una “política teatral” que llamamos prácticas expansivas. Nuestra lucha se da desde la investigación escénica y a través de elementos teatrales. El activismo se practicó en el momento en que nos abrimos a desarmar convenciones teatrales que habíamos aprendido, decidimos demorarnos más y permanecer en la incomodidad de no saber a qué forma llegaríamos, ni si ese esfuerzo traería algún tipo de resultado.

Investigación performativa como expansión en la obra *Punto ciego*

En el proceso de creación de la obra *Punto ciego* la ceguera no fue entendida como un problema médico a resolver, sino el punto de partida de una investigación escénica. La exploración de la Cultura de la Ceguera y de la ceguera cultural —entendida dentro de nuestro equipo como la incapacidad de “ver” lo que los marcos normativos ocultan— organizó las decisiones dramáticas, sonoras, escenográficas, de vestuario, de iluminación, de dirección y actorales de la obra. A partir de esto dimos cauce a cuestionamientos políticos a través de recursos estéticos, considerando como punto de partida la premisa de que todos estamos “dentro” del dispositivo escénico.

El tema central fue el juicio de los brujos de Chiloé, un caso histórico que permite interrogar lo que el Estado chileno hizo con el pueblo huilliche, y desde ahí, interpelar exclusiones sociales más amplias. La obra no ilustra ese caso, sino que lo usa como dispositivo para preguntar quién tiene derecho a ver, a ser visto y a nombrar lo que ocurre. Un hito en este proceso de investigación fue el viaje de la compañía a Chiloé en enero del 2018.

La dimensión sonora se desplegó como matriz teatral para aproximarse a cada elemento escénico de manera “no visual”, lo que implicó muchas veces invertir la lógica de la presencia de objetos, performers y escenografía. A través de laboratorios de investigación se profundizó en estrategias de sonorización como el foley, el canto espontáneo y la presencia sonora de objetos, vestuario y performers. De ese proceso emergieron recursos específicos como los coros de objetos, cuerpos polifónicos y los procesos de transformación de objeto sonoro a atmósfera sonora.

Con el fin de que performers ciegos y no ciegos pudieran ser parte del proceso creativo, se desarrollaron entrenamientos actorales específicos. Partíamos de la base de que si la “discapacidad” es un proceso de opresión que un sistema ejerce sobre los cuerpos y las vidas, entonces el dispositivo teatral y sus entrenamientos podían ser explorados desde esa dimensión. Creamos así los entrenamientos “discapacitantes”, dentro de los cuales se incluían ejercicios para realizar sin visión o con ojos vendados, como “Cultura del choque”, y experiencias de sensibilización táctil como “Toca como si”. En este caso, el desencaje lo vivieron los investigadores-creadores no ciegos, quienes se enfrentaban no solo a la adaptación de sus cuerpos a la no visualidad del espacio y los objetos, sino también a corporalidades no “estilizadas” y una temporalidad más lenta en desplazamientos, donde la cabeza tendía a estar más baja y escondida, mientras que manos y pies desarrollaban una nueva presencia y sensibilidad.

El trabajo con la iluminación fue quizás el que más activó el espacio creativo a partir de un desencaje concreto: el roce entre ceguera y visualidad. Decidimos no esquivarlo, sino que asumirlo y quedarnos a investigar en él. Lorenzo, como performer ciego, indagó en mecanismos para mover y dirigir las fuentes lumínicas. Esto implicó construir un sistema de focos Fresnel sobre atriles con ruedas. Entonces Lorenzo caminaba con ellos y los orientaba hacia los lugares desde donde provenían las voces de los performers. Esa era la iluminación interna de

la obra, complementada con la manipulación de linternas y el desplazamiento de un foco sobre una escalera. Así, comprendimos que la luz no es sólo visible, sino que también produce calor y, por lo tanto, se puede percibir con las manos. Es decir, entendimos la dimensión táctil de la iluminación. Del mismo modo, la dimensión sonora de los cuerpos y objetos —que ya habíamos entrenado— permitió guiar la luz hacia el elenco sin necesidad del sentido de la vista.

Otro elemento de esta investigación fue la Audiodescripción Expansiva, una técnica de escritura que toma esta herramienta de accesibilidad para convertirla en un dispositivo dramático. A través de ella, el público ciego podía imaginar los elementos visuales del montaje, mientras el público no ciego participaba de la Cultura de la Ceguera al tener que imaginar partes de la obra (escenografía y acciones) que permanecían ocultas a la visión. Nuestro objetivo era crear un espacio de imaginación colectiva que permitiera cuestionar, a partir de imágenes mentales, las construcciones naturalizadas de opresión. Esta operación desjerarquizó la accesibilidad tradicional, ya que no se trataba de una minoría intentando adaptarse a una norma, ni de separar a una persona con “discapacidad” de otra sin “discapacidad”, sino de partir de la premisa de que todos estábamos dentro del dispositivo escénico. Por ello, la audiodescripción en *Punto ciego* no operó como una tecnología inclusiva, sino expansiva.

Así, el concepto de expansión nos permitió construir un refugio, no para poner en el centro de la discusión si las personas con “discapacidad” pueden (o no) hacer un determinado tipo de teatro, sino para volver a la pregunta por el teatro mismo y sus medios materiales. Esto nos enfrentó a una constante necesidad de autorreflexión y crítica respecto de sus funciones y formas. En particular, para nuestro proyecto, las interrogantes se volcaron hacia el fenómeno mismo: ¿Qué le hace la oscuridad al teatro? ¿Puede el escenario teatral acontecer en la imaginación?

En este sentido, nos dimos cuenta de que a través de metodologías de práctica como investigación se puede aportar significativamente a la construcción de nuevas estéticas teatrales originadas desde otros modos de percepción y experiencia. Todo esto nos hizo preguntarnos no si una persona con “discapacidad” puede crear y dar a conocer sus propios modos de expresión, sino por qué el teatro le ha cerrado las puertas. Dentro de esta lógica, las prácticas escénicas expansivas proponen una deconstrucción de la convención escénica para volver a construirla con y para las personas con “discapacidad”. Por ello, la relevancia

del concepto de “prácticas expansivas” está en que ofrece un cambio de perspectiva respecto a la inclusión, lo cual podría facilitar el acceso de esta comunidad tanto a los espacios profesionales de formación y creación teatral, como a su rol de espectadores.

Aportes de las prácticas expansivas

Como ya lo hemos revisado, el trabajo de personas “discapacitadas” genera diversos aportes a la escena teatral en el contexto de las prácticas inclusivas. Sin embargo, su campo de exploración se limita principalmente a la adaptación con fines de accesibilidad. En cambio, las prácticas expansivas asumen el potencial investigativo de la experimentación teatral. En ellas, los artistas con y sin “discapacidad” colaboran para interpelar la disciplina de una manera no convencional, plenamente conscientes del valor transformador que este desarrollo aporta al quehacer escénico.

Fernando Matus de la Parra, compositor de la obra, compara en su entrevista las prácticas expansivas con la “música extendida”. En la música, esta técnica consiste en ejecutar un instrumento de modo que se amplíe su rango de notas más allá de lo considerado normal o convencional; y al incorporar sonidos no tradicionales, se expande el espectro de lo que llamamos “música”. Aplicado al cuerpo con “discapacidad”, las prácticas expansivas cambian la perspectiva que privilegia cuerpos normativos estandarizados, permitiendo que otros cuerpos “toquen” de otro modo al teatro.

Así, en las prácticas expansivas se afirma la “discapacidad” a través de un intercambio de culturas y mundos basados en las experiencias de creadores con y sin “discapacidad”. Aquí habita una lucha por los derechos, pero también un lugar desde el cual pensar, crear y vivenciar la realidad. En definitiva, se trata de definir otras realidades desde la “discapacidad”, sin esconderla y sin intentar superarla. A continuación profundizamos en seis aspectos que nos parecen destacables respecto a los aportes y al potencial de dichas prácticas:

i. Cuerpo radical

Conectado con el giro performativo de las artes, el trabajo en prácticas expansivas implica aceptar la materialidad radical del cuerpo como punto de partida,

sin exigirle adaptaciones ni enmascaramientos que fueren la “discapacidad” a encajar en la norma. Lo expansivo explora los códigos propios de cada corporalidad a partir de su experiencia situada. Así, el foco se desplaza desde el cumplimiento de estándares disciplinares preconcebidos hacia la valoración de la potencia estética de las exploraciones corporales. En consecuencia, la práctica expansiva no adapta una norma existente para que quepan en ella los cuerpos con “discapacidad”, sino que la interroga. Parte de la premisa de que estos cuerpos “discapacitados” no son territorios deficitarios que requieren corrección, sino portadores de modos disidentes de percibir, conocer y habitar el mundo.

ii. Crear desde el desencaje (*missfit*)

Como señala la autora Rosemarie Garland-Thomson, el desencaje (*misfit*) no es una propiedad del cuerpo, sino una relación dinámica que ocurre cuando la materialidad de un cuerpo específico choca con un entorno construido para otro tipo de cuerpo. El desajuste a menudo implica fricción, fatiga, vulnerabilidad y resistencia física real. En la práctica expansiva, el desajuste entre el cuerpo y el entorno escénico se abre como un campo de exploración.

El énfasis se desplaza hacia un nuevo uso de las materias del teatro: cuerpo, tiempo, iluminación, sonido y espacio, los cuales, al ser interpelados desde la “discapacidad”, despiertan sensibilidades inéditas. Por ejemplo, en la obra *Punto ciego* la diseñadora Gabriela Torrejón demuestra cómo la Cultura de la Ceguera transformó el vestuario desde su aparecer sonoro, es decir, el vestuario se transformó en un instrumento acústico. En ese caso, la Cultura de la ceguera redirigió la materialidad del objeto (la tela, el diseño).

Es importante considerar que les artistas sin “discapacidad” habitan un entorno que encaja con ellos (*fitting*), mientras que les artistas con “discapacidad” habitan el desgaste del desencaje; por lo tanto, la exploración no es igual para ambos. Esta colaboración requiere que les artistas sin “discapacidad” también pongan en crisis sus propios privilegios corporales. Sólo así las corporalidades “discapacitadas” y normativas pueden habitar el desencaje de la disciplina teatral, resignificando las materialidades de la escena. Es importante recalcar que no se trata de un mero juego formal, sino de una negociación física que da origen a nuevas estéticas y códigos de expectación, tales como el acercamiento táctil a la escena o la dirección sonora de las luces.

iii. Preguntas a las disciplinas. Ir a la raíz de lo que hacemos

El investigador colombiano Andrés Aparicio, a partir de su tesis de doctorado en torno a las posibilidades creativas de las personas con inmovilidad en el teatro, se preguntó: ¿Qué es el movimiento para un cuerpo con parálisis? Tomando su investigación, en las prácticas expansivas, en vez de evadir la incomodidad de salir de lo establecido diciendo: “Alguien con parálisis no puede bailar”, la invitación es a hacerse la pregunta: “¿Cuál es la danza desde la parálisis?”. Esa pregunta te obliga a repensar la danza o la rama entera de movimiento. En esas preguntas —y sus posibles respuestas— hay redefiniciones y un universo de investigación escénica.

iv. Investigar la dimensión estética de la prótesis y los dispositivos de accesibilidad

En el ámbito biomédico, una prótesis es un dispositivo empleado para sustituir un órgano o un miembro del cuerpo, y su uso está extendido en toda la población. A través de las prácticas expansivas, el quehacer teatral desmedicaliza la prótesis. En lugar de percibir estos artefactos como límites que restringen el acceso de las personas con “discapacidad”, se transforman aquí en dispositivos de exploración material, simbólica y escénica.

Las prótesis se revelan como extensiones que amplían o median las capacidades humanas. Para la autora Garland-Thomson la prótesis es el artefacto que intenta mediar el desencaje entre un cuerpo y su entorno. Desde esta perspectiva, dispositivos físicos como piernas mecánicas, implantes cocleares, sillas de ruedas; herramientas cognitivas como softwares lectores de pantalla o asistentes de escritura con inteligencia artificial; y recursos de accesibilidad como la audio-descripción y la lengua de señas; despliegan una profunda dimensión estética y performativa. Investigar la dimensión estética de la prótesis y los dispositivos de accesibilidad implica explorar cómo estos elementos aportan activamente a la propuesta artística de la puesta en escena.

Por otro lado, vale señalar que el teatro ya ha normalizado diversas prótesis, desde el micrófono que amplifica la voz en la escena contemporánea hasta las máscaras que cumplían idéntica función en las tragedias griegas. Por lo tanto, las prácticas escénicas contemporáneas constituyen el espacio idóneo para

incorporar nuevas tecnologías de accesibilidad y prótesis como herramientas de expresión artística, abriendo campos de experimentación en áreas como la performance, el diseño de iluminación, diseño sonoro, escenografía, vestuario, entre otras.

v. Accesibilidad expansiva

Cuando las herramientas de accesibilidad se incorporan no como dispositivos invisibles e inaudibles, sino como parte constitutiva del lenguaje estético de una obra, producen lo que denominamos accesibilidad expansiva. No se trata de ocultar el desajuste entre ciertos cuerpos y los entornos construidos para otros, sino de exponerlo como generador de conocimiento, de preguntas y de formas estéticas nuevas. En la accesibilidad inclusiva tradicional, los dispositivos son paralelos a la obra: la audiodescripción llega solo a quienes usan audífonos individuales, la lengua de señas solo a quienes la necesitan. En la accesibilidad expansiva esos dispositivos se vuelven audibles y visibles para todo el público. El acto de describir deja de tener un fin exclusivamente inclusivo para abrirse a preguntas estéticas y políticas: ¿Qué se describe? ¿Desde qué posición? ¿Qué queda fuera de toda descripción posible?

vi. Estéticas espectatoriales expansivas

Las personas con “discapacidad” introducen en la escena cuerpos, temporalidades, ritmos, modos de presencia y percepciones que no calzan con el diseño normativo del teatro tradicional (por ejemplo, a través del uso de dispositivos de accesibilidad o la ceguera). Desafían los códigos estéticos dominantes, ampliando el campo de lo posible en el espacio escénico y generando un desplazamiento no solo para quienes ejecutan las prácticas, sino que también para quienes las perciben: los espectadores. En la obra *Punto ciego*, por ejemplo, asumimos la ceguera como cultura y diseñamos la experiencia del público a partir de esa mirada. Por eso, en esa obra ver no es comprender. La audiodescripción expansiva trabaja deliberadamente con la forma convencional en que el espectador “ve teatro”, obligándolo a explorar una obra que tiene largos minutos de oscuridad, y donde muchas de las acciones se han trasladado al imaginario. Estos nuevos modos de percepción y participación alteran la relación entre escena y público, transformando las convenciones y los códigos tradicionales del acontecimiento teatral.

Finalmente, en *Punto ciego* el público no se divide entre ciego y no ciego. Sin dejar de reconocer las diferencias y sin pretender borrarlas; la obra buscó construir desde el vínculo con el otro, explorando la disolución de la frontera nosotros-ellos. En ese cruce de culturas, mientras somos y no somos, se accede a preguntas que exceden la tematización de la “discapacidad” individual: desde el cruce entre la Cultura de la Ceguera y la Cultura de la Visión emergen preguntas sobre quién tiene derecho a ver, a ser visto y a nombrar lo que ocurre. Estas preguntas en *Punto ciego* se dirigen también hacia la política del Estado chileno al deshumanizar al pueblo huilliche en Chiloé. Se elabora una accesibilidad múltiple, donde los códigos dejan de ser un obstáculo. Las prácticas “expansivas” llevan la revisión de convenciones y códigos disciplinares específicos a un punto radical, cuestionando nuestras preconcepciones, abriendo nuevos campos de creación y percepción.

“Abrir el mundo”, un diálogo sobre la expansión.

(Dos personas conversan en una llamada virtual)

Lorenzo Para el que ve, el mundo está cerrado. Pero cuando empiezas a investigar, a buscar la explicación de cada cosa, te das cuenta de que hay otro mundo que no conocías, que estaba ahí frente a ti.

Ignacia ¿Y cómo le llamarías a eso, Lorenzo?

Lorenzo Abrir el mundo.

Ignacia ¿Y cómo se abre el mundo?

Lorenzo Es como morder la manzana. La manzana es el fruto prohibido del conocimiento. Y tú de repente la muerdes, y dices: “¡Ay! Esto estaba aquí. Existen los ciegos”. O sea, aparece otro mundo. Y después empiezas a aprender de ellos y a ver otras cosas, hasta que entiendes. A mí me está pasando ahora que estoy aprendiendo lengua de señas. Me parece increíble, porque es muy intuitivo. Por ejemplo, para decir que yo soy ciego, pongo dos dedos sobre la ceja y los bajo lentamente por mis ojos. O sea, estoy diciendo “esto –mis ojos– no existe”. Desde esas pequeñas cosas, empiezas a descubrir otras. Eso es lo expansivo, abrir el mundo.

- Ignacia Para mí tiene que ver con entrar desde lo “obvio”. Detenernos a repensar y practicar lo que hemos “dado por hecho”. Es un camino para volver a situar la atención. Y eso implica detenerse en los detalles, abriéndose a la sorpresa, al misterio, dejándose reencantar por lo simple.
- Lorenzo Sí, pero no de cualquier manera. Por ejemplo, es muy fácil encontrarse en los discursos de las autoridades con el tema de la empatía. Cuando hablan de empatía se refieren a “ponerse en el lugar del otro”, pero desplazando “al otro”. Y eso no es empatía.
- Ignacia Claro.
- Lorenzo Eso es lo que dice siempre la autoridad: “yo me pongo en tu lugar, así que entiendo lo que te pasa”. Y no es así. Ellos deberían mirarnos de forma horizontal.
- Ignacia Se ponen en el lugar del otro sin perder el poder político. Sin abrirse a percibir otros mundos.
- Lorenzo Expandir significa abrirse a esos desconocidos que dejamos de ver, o que no nos dejan ver.
- Ignacia Eso requiere más tiempo. Es difícil “expandir” cuando el tiempo escasea. En los procesos creativos y en los procesos pedagógicos, hay una restricción del tiempo optimizada para sólo ciertos tipos de aprendizajes que funcionan bien con la metodología tradicional, pero no hay tiempo para crear otras metodologías. No hay tiempo para investigar, para detenerse y devolverse, no hay tiempo para equivocarse. Entonces lo expansivo requiere otra temporalidad. Creo que hay que expandir el tiempo para expandir las formas y las percepciones también.
- Lorenzo Es lo que te pasó a ti hace años. Buscando cosas empezaste a abrir tu entendimiento y tu conocimiento. Porque siempre hay algo nuevo que hay que aprender. Entonces sí, hay límites: “no puedo pasarme del tiempo, tengo que enseñarle esto a los estudiantes. Tengo que saber cómo ocupar ese tiempo”. Cuando empezaste a abrir ese conocimiento, hace mucho tiempo, estabas siempre estudiando algo. Cuando

hacíamos la vocalización estabas buscando la forma de enseñarme a mí como hacerlo. Como que buscabas la mejor forma, no la forma que sabías de cómo hay que hacerlo, sino que buscabas una forma que fuera más fácil y que fuera más efectiva que la que conocías. Estabas entendiendo que hay una diversidad, y eso implica inventar una forma de aproximarse a ese otro mundo, vengas desde la sordera, o desde ser oyente, o lo que sea, pero hay un ejercicio mutuo.

Ignacia No me gusta cuando en las investigaciones las personas tienen que adaptarse a algo prehecho. Por eso partíamos desde un punto donde íbamos a ir construyendo juntas una manera para llegar a este otro modo de aproximarnos a esa cultura. No es algo que está dado, es algo que hay que crear y que en cada función, en cada ensayo, en cada intento nuevo hay que defender. Me parece muy lindo eso de “abrirse al mundo”.

Lorenzo Yo siempre digo eso, yo tengo que entender lo que le pasa al otro y abrirme a eso para que podamos avanzar. No es: “oye síganme, yo soy el líder” No. Esto es: “avancemos con esto, que es lo que entendemos todos”. Eso es lo que cuesta cambiar, porque hay un molde que fue impuesto de forma brutal, tanto así que pensamos que no podemos cambiarlo.

Expandir requiere deshabituarse el pensamiento y darse el tiempo de abrir espacios de exploración, lo que no es extraño para quienes se dedican a la investigación escénica. Como menciona Heiner Goebbels:

La creatividad lleva tiempo. Reducir la velocidad se convierte cada vez más en una cualidad subversiva en la sociedad del espectáculo. No tenemos que imitar el ritmo sugerido por los medios públicos y el tiempo es esencial si no queremos repetirnos artísticamente. Deberíamos negarnos, como artistas y como teatros, a producir demasiado en muy poco tiempo. (2019)

Como un quehacer que desafía los procesos creativos y pedagógicos, las prácticas expansivas transforman los modos establecidos de la disciplina teatral a través de la investigación conjunta entre personas con y sin “discapacidad”. Por lo

tanto, se distancian del teatro tradicional basado en métodos rígidos y estándares predeterminados (de movimiento, voz, entre otros), ya que tales estructuras normativas provocan desencajes inevitables con la diversidad de los cuerpos.

En la obra *Punto ciego* queríamos demorar la comprensión del público, eso se articuló limitando la visión de la escena, lo que nos permitió detenernos a explorar un campo estético y cognitivo misterioso al volverse menos anticipable en sus formas. Según Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen* (1994), el misterio amenaza precisamente el campo óptico. Según el autor, esto ocurre debido a que la vista se ha entrenado históricamente como un instrumento científico, desplazando a un segundo plano su dimensión perceptiva, sensorial y erótica. La obra *Punto ciego* nos permitió conectar con una mirada que no tiende a cerrar el mundo, sino que se abre a su dimensión inabarcable, incompleta e incoherente, despertando una mirada que ocurre más allá de los ojos. Imaginar otros escenarios posibles es, quizás, el gesto más urgente que nos demanda la práctica de la expansión.

→

Fotografía de función de *Punto ciego*. En escena: Camil Navarro. Autor imagen: Carlos Martínez. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Imagen a color en formato vertical. Sobre un escenario oscuro e iluminado por una luz azulada, una persona sujeta una botella opaca mientras su rostro, con los ojos cerrados y la boca abierta, pareciera estar emitiendo un sonido visceral. La composición es cerrada, centrada en el cuerpo y su acción; la penumbra del fondo enfoca la atención en este único punto de luz. Aunque el cuerpo está vestido de negro, por el efecto de la iluminación todo ha mutado a un tono azul. Lleva un beatle oscuro, pantalones anchos y zapatos de charol. Se encuentra de pie, con ambas rodillas flectadas; su mano derecha sostiene la botella desde abajo, afirmándola fuertemente con los dedos, mientras la mano izquierda se eleva en movimiento, con la palma abierta y los dedos extendidos, a punto de golpear el objeto, como si fuera un instrumento musical por cuya boca emergerán los sonidos. La luz choca con la piel del rostro y de las manos, que sobresalen de la imagen como los únicos destellos claros dentro de la penumbra. El suelo del escenario es oscuro y brillante, por lo que el impacto lumínico lo transforma en un espejo. Si esta imagen tuviera un sonido, podría ser un grito de lucha, un suspiro profundo o un canto ancestral.



3.5. Audiodescripción expansiva: de un dispositivo de accesibilidad a una estética performativa.

*Por Lorenzo Morales Lobos e Ignacia
González Torres*

Tal vez la no violencia requiera cierto distanciamiento de la realidad tal como está constituida en la actualidad, lo cual abre posibilidades que pertenecen a un nuevo imaginario político.
Judith Butler, "La fuerza de la no violencia".

Pensaba que no te asustan las palabras
que estabas entrenado al golpe y al cuchillo.
Que medias con los ojos la proximidad de su desastre
y golpeabas.
Roxana Miranda Rupailaf, "Kewakafe".

Es difícil nombrar lo que escapa a la comprensión. Pareciera que la fuerza y el misterio de lo "oscuro" o lo "opaco" está en que se resiste a cualquier intento de captura por parte del lenguaje. En este escrito compartimos nuestra metodología de escritura de audiodescripción expansiva, a través de la cual hemos investigado diferentes modos de nombrar y describir aquello que se sustrae a la comprensión, aquello que no "está a la vista". Lo que presentamos a continuación son los hallazgos obtenidos a partir de la práctica desarrollada durante el proceso creativo de la obra *Punto ciego*, los que gracias a diversas instancias de difusión, hemos logrado sistematizar y metodologizar.

El desarrollo de esta metodología de escritura e investigación en torno a la Audiodescripción nos ha permitido expandir su aplicación a otros formatos. Tal es el caso de la audiodescripción de fotografías, explorada en el proyecto *Écfrasis* (2020), momento en que se invitó como colaborador al poeta Edgard Lacolz, transmitiendo las bases de nuestra metodología de escritura y poniéndola en relación con la poesía. En este camino, las preguntas en torno a la audiodescripción se han multiplicado:

¿Es "ver" realmente "conocer"? ¿Puede ser objetiva la descripción de una imagen? ¿Qué miramos cuando vemos? ¿Qué describo cuando describo? ¿Qué del mundo no veo? ¿Cómo se describe una imagen a personas con baja visión o ceguera? ¿Cómo se describe una imagen a personas que ven? ¿Cómo se des-

cribe una imagen desde la mirada ciega? ¿Cómo se describe lo invisible? ¿Cómo evitar el paternalismo al momento de describir? ¿Qué relación hay entre lenguaje y visión? ¿Qué relación hay entre sistemas de poder y lenguaje? ¿Puede la imaginación transformarse en un escenario teatral?

Primer acercamiento a la audiodescripción

Imagínese a dos personas conversando frente a un museo.

Lorenzo Si yo, como ciego, voy a un museo, entro a una caja negra. Hasta que alguien comienza a describirme un cuadro. Quizás me dirá en qué técnica está ejecutada la obra, si es un óleo, qué dimensiones tiene, sobre qué soporte fue realizada, qué aparece en la imagen, por qué fue pintada de ese modo, qué quiso representar la artista. Y entonces, lo veo. Veo lo que está pintado. Con ese marco de ideas, yo construyo en mi imaginación. Hago mi propia imagen con todos los datos que me han entregado. Es como cuando lees un libro y elaboras en tu imaginación un personaje. Cada persona imagina cosas distintas.

Ignacia Cuando yo entro a un museo, veo los cuadros. Pero no veo libremente, mi mirada ya se ha construido de cierta manera, porque siempre ha habido alguien que nos ha narrado el mundo. Qué hay que ver y cómo verlo. Es solo después de haber elaborado una narrativa que comenzamos a mirar.

Lorenzo Es que la mirada es el conocimiento que construimos sobre aquello que vemos.

El giro desde una audiodescripción tradicional (AD) hacia una audiodescripción expansiva (ADE) surge en la obra *Punto ciego*, momento en que la audiodescripción deja de operar exclusivamente como herramienta de accesibilidad para convertirse en un elemento dramático. Este desplazamiento la trasladó de su función técnica hacia una dimensión artística, desde la cual fue posible investigar su potencial simbólico, rítmico y estético; sin que ello implicara la renuncia a su rol técnico original. Es precisamente esta doble condición la que la volvió un elemento expansivo.

En el proceso de investigación de *Punto ciego* comenzamos por estudiar las características técnicas de la audiodescripción inclusiva. Lorenzo nos compartió sus conocimientos. Imagínese una sala de ensayo de teatro. Dos performers, Lorenzo y Francisca, reflexionan frente a una proyección del cuadro del Bosco “El jardín de las delicias”:

Lorenzo La audiodescripción es un servicio de apoyo a la comunicación para los ciegos, los que tienen baja visión o trastornos a la visión. ¡Que son muchas personas! Podríamos hablar un día entero de los diferentes tipos de visión.

Francisca ¿Pero se usa sólo en el cine?

Lorenzo No, también en el teatro, en la televisión, en la danza, en los museos, en la ópera, etcétera. Consiste en la descripción clara, breve y gráfica de lo que ocurre en estas producciones. Permite que los espectadores que no ven accedan al arte visual de forma independiente, recibiendo la información en el mismo momento en que ocurre, de modo que puedan concentrarse en el espectáculo sin necesidad de deducir la acción exclusivamente a partir del contexto auditivo.

Francisca ¿Cualquiera puede hacer una audiodescripción para ciegos?

Lorenzo No cualquiera. Cualquiera puede susurrar algo, pero audiodescribir es una gran responsabilidad. Los audiodescriptores son profesionales experimentados. Tienen que conocer la obra en profundidad, saben por qué un personaje se cambia de vestuario, han estudiado cada detalle y se rigen por el argumento del guión.

Francisca ¿Y la voz tiene alguna característica especial?

Lorenzo La voz tiene que ser neutra y no anticiparse a lo que vendrá. Quien narra describe los hechos en la medida en que suceden y no antes. Por ejemplo, dice: “Margarita entra a la casa”, “toma la pistola”; y no: “Margarita entra a la casa a buscar la pistola”. Así, no se interfiere ni en el argumento de la obra ni en la libertad imaginativa de quien escucha. La narración tiene que transmitir la información y alcanzar profundamente al oyente, pero evitando el exceso interpretativo.

- Francisca Ahh. O sea, es como ofrecer los elementos para que cada uno construya sus propias imágenes.
- Lorenzo Eso es. Si se dice que hay una luna creciente, el ciego imaginará una luna creciente. Quizás no sepa qué es exactamente, pero ya cuenta con ese antecedente. La audiodescripción no impone una imagen, sino que la insinúa. Guía al oyente, como si las palabras fueran un río que te conducen al mar, para que habites en ese imaginario. Es la imagen lo que se está creando, porque la finalidad última de la audiodescripción es que el ciego pueda crear y sostener imágenes propias.
- Francisca ¿Y cómo se hacen?
- Lorenzo Las audiodescripciones se crean una vez que la obra está terminada: se insertan en los silencios y deben ajustarse a una duración específica. Piensa que la audiodescripción es una traducción de lo visual a lo sonoro. Pero no se trata simplemente de “contar lo que ocurre”, es una técnica de gran precisión, que determina qué decir, cuándo decirlo y cómo decirlo; sin interferir con el diálogo. Mientras hablan, no se puede decir nada.
- Francisca Entonces se nombra lo visible, sin interpretarlo, o al menos idealmente.
- Lorenzo Sí, y así se da cuenta del aspecto de los personajes y las situaciones... En el caso del teatro, la danza y la ópera, se trabaja a partir del texto dramático y la voz está en vivo. Para no interferir con el público que no requiere audiodescripción, el público ciego escucha la narración a través de audífonos individuales, la cual se transmite en directo por un profesional desde una cabina mientras observa la función en tiempo real. En el teatro, además, existe la posibilidad de que los ciegos ingresemos a la sala antes de la función para tocar la escenografía y los vestuarios, construyéndose así una imagen concreta del espacio escénico.

El análisis de la audiodescripción tradicional nos condujo a identificar una serie de elementos que devinieron en preguntas fundamentales para el desarrollo de la investigación. En primer lugar, la idea de que la descripción narrada debía ser

objetiva. ¿Puede una descripción ser objetiva? ¿No es acaso la mirada ya una interpretación del mundo? ¿Qué nos revela del mundo una descripción? ¿Qué nos dice sobre lo que pensamos, sobre lo que somos capaces de pensar, sobre nuestras perspectivas y nuestros puntos ciegos? Así también, el hecho de que la audiodescripción no debía interferir en el argumento, lo que se conecta con la limitación que tiene la voz que describe, ya que solo puede ocupar los pequeños espacios de silencio, sin intervenir en los diálogos —es decir, que tiene un rol marginal dentro de la obra—. Al igual que la exigencia de neutralidad, ninguna voz es neutral. La voz tiene un cuerpo, moviliza emociones. ¿Por qué ocultar esas afectaciones? Finalmente, la prohibición de anticipar hechos. Una restricción que, leída desde otro ángulo, abre una pregunta sobre el tiempo, la narración y el modo en que construimos sentido sobre aquello que todavía no ha ocurrido. No necesariamente queríamos seguir todas las normas técnicas de la audiodescripción. Nos preguntamos entonces qué pasaría si la obra fuera, en sí misma, una descripción que no oculta sus puntos ciegos.

Luego, nos pusimos en contacto con Llorenç Blasi, español experto en audiodescripción, a quien le explicamos algunas ideas sobre una posible exploración en torno a una audiodescripción no-objetiva ni neutral que, por ejemplo, podría prescindir de una narradora externa y, en su lugar, ser realizada por los propios performers del elenco. A través de correos electrónicos, nos compartió material relevante para el estudio de la audiodescripción en su función inclusiva. Además, nos dio algunos consejos:

De: Llorenç Blasi
 Para: Ignacia González Torres
 Asunto: Audiodescripción.

Hola Ignacia,
 Te mando algunos documentos sobre AD. Aparte de estos documentos, estoy elaborando un protocolo para orientar conceptos sobre AD. Te mando el doc AD. "Protocolo.doc". Me interesaría tener alguna filmación sobre el trabajo que realizáis ya que el planteamiento que propones de la AD me da la sensación que entra en contradicción.
 Te daré una sugerencia y pondré un ejemplo: Creo que tienes que trabajar sobre el concepto de Diégesis (según la RAE "es el desarrollo narrativo de los hechos que suelen darse en una obra literaria"). Lo que se cuenta de la narración por el narrador [...]. Si un personaje toca la guitarra y canta se considera

un elemento diegético.

La audiodescripción se sitúa fuera de las acciones que desarrollan los personajes protagonistas pero que describen situaciones que afectan a la comprensión de la obra propuesta y por lo tanto, es una narración extradiegética, es decir, fuera del plano vivencial de los personajes aunque se habla de ellos. Ante este planteamiento, la AD realizada por los propios actores generará un conflicto narrativo que se tendrá que resolver de alguna manera.

En fin, te dejo la sugerencia para una posterior reflexión.

Envíame material para que te pueda sugerir mis puntos de vista.

Un abrazo.

Llorenç.

Con este correo aparecieron las primeras contradicciones. Sin embargo, en vez de limitarnos, nos impulsaron. Y es que las restricciones que explicó Blasi sobre el formato de la audiodescripción aparecían como un buen espacio de experimentación. ¿Por qué no funcionaría?

Mutaciones de la audiodescripción en la obra *Punto ciego*

Nuestro modo de entender y practicar la audiodescripción ha ido mutando, pues con el tiempo fueron apareciendo más y más posibilidades. Como si la audiodescripción se desplegara, permitiéndonos descubrir cosas que estaban latentes dentro de ella. Desde un principio hemos usado las palabras para deconstruir la norma visual que equipara *ver* con *conocer*. Porque para crear audiodescripción expansiva es necesario despertar antes una sensibilidad no visual de contacto con las cosas, una disposición del cuerpo hacia el mundo que no pasa exclusivamente por la visión. De ahí que, cuando realizamos talleres de audiodescripción expansiva, comenzamos siempre con una instancia de relajación o de ejercitación táctil, que posiciona a los otros sentidos como receptores legítimos del mundo. A través de ellos también comprendemos, conocemos y habitamos.

Pero cuestionar la objetividad de la audiodescripción implica revisar la historia de la propia idea de objetividad. Durante siglos, la ciencia occidental nos enseñó

que la única forma de conocer la verdad era mirando las cosas desde lejos, de manera fría y sin involucrar las emociones. Esta noción está ligada a la modernidad y al positivismo. En la filosofía occidental, desde Descartes y la Ilustración, saber es ver, por lo que la vista se convirtió en el sentido supremo. Pero la gracia no está en la vista anatómica, sino en la distancia que la vista permite. Ver implica un sujeto aquí y un objeto allá, separados. La audiodescripción tradicional copia esa distancia: quien narra no toca y no se afecta. Al evidenciar que la audiodescripción tradicional heredó este paradigma sin cuestionarlo, comprendemos que esta supuesta “objetividad” exige un narrador sin cuerpo ni afectos.

De ahí surge la necesidad de que la audiodescripción expansiva se haga cargo de otros paradigmas del conocimiento, eliminando poco a poco la distancia entre quien describe y lo descrito. Al entender cada paradigma como un marco particular de aproximación a lo real, desarrollamos capas de descripción asociadas a cada uno de ellos: la objetiva, la subjetiva, la fenomenológica y la performativa.

El proceso de creación de la audiodescripción expansiva en la obra *Punto ciego* implicó varias decisiones que dieron forma a un dispositivo escénico cuyo fin era cuestionar la objetividad de la audiodescripción:

1. Cómo se escribe: A través de improvisaciones se crearon cuatro niveles de descripción: lo objetivo (distancia científica-visual), lo subjetivo (opinión/emoción), lo fenomenológico (la experiencia de la percepción desde el cuerpo) y lo performativo (la acción de describir en sí misma).
2. Cómo se teje el texto dramático: El montaje tejó un plano ficcional basado en el juicio de los brujos de Chiloé (ejecutado por Francisca Traslaviña, Camil Navarro y Alejandro Ferreira), y dos planos metateatrales: el técnico de iluminación de la obra en escena (ejecutado por Lorenzo Morales) y la audiodescriptora (ejecutado por Heidrun Breier), que desde un inicio interviene la caseta técnica y luego sobre el escenario, cuando la se describe a sí misma haciendo la audiodescripción en tiempo real, perdiendo total distancia objetiva.
3. Cómo se escucha: La audiodescripción no fue encapsulada en audífonos privados, sino que se escuchaba por parlantes en toda la sala, rompiendo la barrera entre el público ciego y no-ciego. La audiodescriptora fue concebida desde el inicio como una performer del elenco, cuya voz en vivo interpretada por Heidrun (de origen alemán), introdujo una presencia sonora y un acento diferenciado dentro del elenco.

De este modo, la audiodescripción expansiva dejó de servir como tecnología “inclusiva” para que personas ciegas se acercaran a la experiencia de quienes ven, sino que permitió que quienes ven se acercaran a la de los ciegos también; y para que la comunidad completa de espectadores pudiera hacerse preguntas respecto a temáticas que exceden el problema de “ver o no ver”. El experimento fue tomar un elemento creado en la jerarquía de la “accesibilidad” pero sin darle más estatus a una comunidad que a la otra; incluso queriendo unir otras comunidades a través del mismo puente. Es por eso que la audiodescripción en *Punto ciego* no opera como tecnología inclusiva, sino que expansiva; ya que no pretende separar a un “capacitado” de un “discapacitado”.

Audiodescripción coral: Otras exploraciones en torno a la audiodescripción expansiva

Algunos años después, en el laboratorio escénico *La Fuerza de la No Violencia* (México, 2023), exploramos una modalidad distinta. Ya no era necesaria una audiodescriptora entendida como personaje. Lo que entrenamos allí fue que quienes están en escena se auto-describen. La audiodescripción dejaba de ser una voz individual y externa para convertirse en un coro: distintas voces que, desde sus propios lugares-cuerpos, aportaban elementos fragmentarios sobre un mismo suceso, un espacio o un tiempo colectivo. La audiodescripción coral, crea un *yo colectivo* que describe y diluye la frontera entre quien narra y quien es narrado.

Siguiendo con esta investigación, en la residencia artística *(Un)Learning Distances*, realizada en el marco del festival Favoriten (Dortmund, 2024), iniciamos el proyecto *Interdependencia*. Ahí retomamos algunas de las exploraciones desarrolladas en México, pero las cruzamos con algunos contenidos del libro *La fuerza de la no violencia* de Judith Butler (2020). La autora sostiene que los marcos perceptivos determinan qué puede ser visto y qué permanece fuera del campo de lo visible, lo que conecta con la distribución desigual de la precariedad. Nos tomamos de la idea de que hay vidas que el marco normativo no puede ver, y esa invisibilidad es en sí misma una forma de violencia. Creamos una nueva capa de descripción a partir de la pregunta: ¿cómo describir aquellas violencias que están fuera del marco visual?

Así, por ejemplo, en el proyecto *Interdependencia* (aún no estrenado), describimos desde dentro de la escena nuestros propios cuerpos y el espacio real del teatro. Pero sumamos una nueva capa de descripción que llamamos “de la no violencia”, donde describimos la violencia invisible que rompió los vínculos entre nuestros cuerpos y otros cuerpos: el cuerpo de los espectadores, cuerpos de personas que estuvieron en ese espacio durante la Segunda Guerra Mundial, cuerpos descritos a partir de fotografías del estallido social chileno, el planeta Tierra visto desde el universo con todas las especies que ahí cohabitan, etc. Así, la audiodescripción se expande más allá de lo que ocurre en la sala, desplazándose a través del imaginario colectivo.

Características de la audiodescripción expansiva

1. El conocimiento y la percepción:

Este tipo de audiodescripción expansiva no está pensada sólo para público ciego o con baja visión, sino que también para quienes ven, interpelando la *ceguera cultural* y los marcos que construyen nuestra mirada. De este modo, se cuestiona la ecuación *ver es conocer*, proponiendo que el conocimiento no es total ni transparente. Así, la descripción no aspira a la exhaustividad sino a la honestidad sobre sus propios límites. Las zonas opacas del lenguaje no son un déficit a corregir, sino un territorio a habitar. Por ello, lo que más se conoce a través de la descripción no es lo que se está describiendo, sino la mirada de quien describe, y principalmente sus *puntos ciegos*.

2. De la relación sensible con lo que se describe:

Este tipo de audiodescripción no despeja dudas ni llega a acuerdos. No pretende decir: “las cosas son así y punto”, sino que intenta devolverle el misterio a las cosas, se pregunta ¿qué es lo real?, ¿qué es lo que hay ahí, más allá de lo que se ve? Por ello, describir exige una preparación corporal y afectiva previa. Esta audiodescripción invita a que las narraciones descriptivas se dejen afectar por el mundo, incluyendo lo no-humano, lo incomprensible, lo invisible y lo invisibilizado. Una imagen borrosa, en ese contexto, no es un error técnico sino una elección estética que refleja la experiencia del cuerpo que percibe el mundo dentro del mundo. Y opera en el límite entre lo visible y lo invisible, entre lo nombrable y lo innombrable.

3. *Las palabras y el ritmo:*

La audiodescripción expansiva contiene la postura de quien la realiza; eso determina las palabras que se escogen, la duración, el ritmo y el lugar que ocupa la audiodescripción dentro de la obra en relación a los diálogos u otras textualidades de la escena. La audiodescripción se crea junto con la obra, no es un elemento que se suma después.

4. *Ceguera cultural:*

Al dirigirse también a quienes ven, la audiodescripción expansiva desnaturaliza el ocularcentrismo. Por un lado, acepta la ceguera como un tipo de mirada. A su vez, se problematiza la *ceguera cultural* como el efecto de la construcción normativa de la mirada que afecta a toda la sociedad. Al preguntarnos qué hay más allá de lo que se ve, la descripción se convierte en un gesto político que señala lo que los marcos normativos de percepción excluyen. Por ello, la audiodescripción expansiva puede dialogar con otras teorías que permiten analizar los procesos sociales, culturales y los marcos de percepción.

5. *Lo que hacen las palabras:*

Esta audiodescripción no reproduce lo real necesariamente, lo constituye. Al elegir qué describir y cómo, la audiodescripción expansiva crea una versión del mundo utilizando el poder que tienen las palabras de *producir lo que se dice* (Austin, 2016).

6. *Sobre la voz*

En la audiodescripción expansiva, la voz de quien la ejecuta es en sí misma un material escénico y, como tal, está sujeta a todas las leyes de cualquier material textual puesto en escena: el ritmo, el tono, el aire, la emoción, la claridad, la cualidad vocal, etc. No se trata solo de qué se dice, sino de cómo se dice y desde dónde se dice. La voz de la audiodescripción es parte de la dramaturgia de la obra. Si todos los cuerpos en escena se asustan, ¿por qué esa voz no se podría asustar?

Metodología de creación: cuatro capas de descripción

Cuando empezamos a improvisar estas descripciones partimos de la base de que no es posible crear una descripción objetiva. Frente a esa imposibilidad, proponemos una audiodescripción que transita por cuatro paradigmas de descripción: objetivo, subjetivo, fenomenológico y performativo; incorporando elementos de la audiodescripción tradicional. Tomamos la ceguera como una cultura, y desde ahí cuestionamos tanto la norma visual como la norma objetiva de la descripción.

La construcción de la audiodescripción expansiva se basa en el tejido de estas cuatro capas. Funciona como una red que pone a interactuar diferentes modos de percepción de lo descrito, que incluye tanto lo aceptado dentro del conocimiento *objetivo* como lo no aceptado. La audiodescripción puede trabajarse a partir de diferentes soportes, como por ejemplo: objetos museales, escenas, fotografías, etc. A continuación presentamos las características de esas cuatro capas:

Capa 1. Descripción objetiva:

Busca transmitir precisión a partir del sentido de la vista. No es dispersa, no divaga en ideas. La descripción entiende la realidad o el mundo como un fenómeno objetivo. Para ello se posiciona desde el conocimiento estandarizado. O sea, algo en lo que todos podríamos estar de acuerdo. Está orientada al sentido de la vista. Puede responder a las preguntas: ¿qué es? ¿qué se ve? Para iniciar la descripción objetiva, se puede partir con frases como: “se ve un...”, “es una fotografía...”, “es una escena...”, “hay una persona...”, “en el primer plano aparece una...”, “en el fondo hay una camioneta...”, etc. Ejemplo: “Fotografía a color. Aparece una persona corriendo en el centro de la imagen”

Capa 2. Descripción subjetiva:

Esta capa vincula a quien describe con su propia manera de sentir y pensar: sus recuerdos, reflexiones y asociaciones personales. El conocimiento subjetivo no busca ser estandarizado sino específico, y cuanto más específico, mejor. Se enuncia desde la primera persona: “*me recuerda a...*”, “*me pregunto si...*”, “*me pa-*

rece como si...", "lo asocio con...". Ejemplo: "se ve una casa sencilla, tiene suelo de madera. Me recuerda a la cabaña de mi abuela".

Capa 3. Descripción fenomenológica:

Esta capa asume que el cuerpo es el medio de nuestro ser en el mundo. Quien describe no observa desde fuera un fenómeno, sino que percibe desde adentro. Es un cuerpo situado, con limitaciones materiales, que no tiene distancia con aquello que describe. Aquí se introducen todos los sentidos como vías de acceso a lo descrito: el tacto, el gusto, el olfato, el oído. Se abren conexiones sinestésicas entre ellos. Quien describe puede jugar con su perspectiva acercándose y alejándose de la imagen, jugando con las distancias corporales y espaciales que modifican lo que se percibe. La relación con lo descrito no es fija sino dinámica. Ejemplo: "el humo, al tacto, podría ser suave", "ese color tiene un sonido agudo", "esa forma pincha", "es una imagen ácida y rugosa", "cuando apoyo mi rodilla en esa pared, siento su temperatura fría como la pena".

Capa 4. Descripción performativa:

Esta capa se sostiene en las ideas de John Austin desarrolladas en *Hacer cosas con palabras* (2016), donde propone que las palabras no solo describen la realidad, sino que la crean. Lo que Austin llama enunciado performativo no se limita a constatar un hecho: lo realiza. Así, quien describe no ocupa una posición pasiva de traducción, sino que construye realidad en el acto mismo de describir. Las posibilidades de esta capa son muchas y dependen de la dirección que se quiera dar a la audiodescripción, del formato de lo que se describe, el contexto de la obra y del momento concreto en que es escuchada. Algunos ejercicios para construir la capa performativa de una descripción se basan en:

i) *Especulación*: introducir lo que no se ve pero podría estar ocurriendo. Ejemplo: "Aunque no aparece en la imagen...".

ii) *Registro corporal*: hacer referencia a procesos físicos reales de quien describe. Ejemplo: "mientras describo esta imagen, mi corazón se ha acelerado...".

iii) *Relativización*: desestabilizar lo aparentemente fijo. Ejemplo: "Aunque parece una protesta, también podría ser un funeral...".

iv) *Contextualización política y temporal*: situar la imagen en su contexto histórico para que irrumpa su realidad. Ejemplo: *“Esta imagen fue tomada en Santiago de Chile, mientras afuera se incendiaban diez estaciones de metro”*.

v) *Posicionamiento personal*: quien describe se sitúa en relación a la imagen desde su propia historia. Ejemplo: *“Cuando se tomó esta foto, yo tenía diez años y no sabía lo que significaba el derecho a voto”*.

vi) *Imaginación*: trasladar la descripción al espacio imaginativo, liberándola de las limitaciones del material concreto. Aquí la audiodescripción deja de constatar y comienza a negociar posibilidades. Ejemplo: *“Imagínate que quien está en esa imagen eres tú misma.”*

vii) *Preguntas*: introducir interrogantes dentro de la propia descripción. La pregunta abre posibilidades. Por ejemplo: *“¿Qué habrá sucedido antes de esta imagen? ¿Si la sombra de esa foto me mirara, qué diría?”*

Estas son las cuatro capas de descripción básicas que hemos utilizado y desarrollado hasta ahora. Sin embargo, dependiendo de la investigación particular que realizamos, podemos añadir otras. Con ellas jugamos a crear un espacio paralelo que ocurre en la imaginación de quien percibe esta audiodescripción, donde ese cuerpo —que ya no es un oyente pasivo— puede ser parte de ese proceso de producción de imágenes. Todos estos ejercicios y experimentos que compartimos son perfectibles, y su mayor potencial reside, a nuestro parecer, en ser utilizados en función de una ética y una política que expanda la práctica teatral.

Implicancias políticas

¿Qué aporta la audiodescripción expansiva a la elaboración de nuevos discursos y narrativas teatrales? ¿Y qué puede aportar a la elaboración de nuevos imaginarios políticos?

La primera pregunta conecta a la audiodescripción con el ámbito teatral, específicamente con el uso estético de las palabras y la performatividad del lenguaje en tanto material de la escena teatral. Sin embargo, para instalar la audiodescripción en el teatro, no basta solo con escribir: es necesario desarrollar otros procedimientos que dirigen la atención del público hacia la escucha.

En este sentido, la imaginación se puede entender como un escenario. Para fortalecer este desplazamiento desde un escenario “físico” a uno imaginario”, es posible utilizar otros medios teatrales como agentes que contribuyen a conformar una estética que da cuerpo y posiciona a la audiodescripción en el centro de la experiencia escénica. Nos referimos, por ejemplo, a la oscuridad —o al oscurecimiento de la escena— que permite llevar la atención hacia los sonidos como evento escénico; a la microfónica y efectos electroacústicos, que modifican y amplían la expresión material del lenguaje en su dimensión sonora; y así también al desarrollo musical de objetos, la arquitectura, las voces, entre otros. Así, cuando la audiodescripción deja de ser un dispositivo de accesibilidad y se transforma en un dispositivo estético, se puede ensamblar con otros medios de la escena ampliando su presencia en los montajes. De este modo, se problematizan y expanden convenciones teatrales desde el uso de las palabras, lo que combina la dimensión de lo dicho y lo no dicho.

En segundo lugar, nos queremos referir a la dimensión política de la audiodescripción, que también está presente en estas decisiones estéticas. Entendiendo que toda realidad es una interpretación, y que existen marcos que determinan qué y cómo interpretamos. En este contexto nombrar y describir no es un acto neutral, sino un acto que constituye realidad. Como lo define Judith Butler, hay cuerpos que importan y vidas inteligibles, y hay comunidades que permanecen invisibles precisamente porque importan menos políticamente. La audiodescripción expansiva no opera solo en el nivel del empoderamiento individual, sino en el de la transformación de las estructuras de producción de sentido, ya que al describir podemos problematizar la relación entre cuerpos y violencias.

Así, la audiodescripción —explorada como estética—, no es un elemento pasivo que tan solo sirve para “hacer accesible el teatro al público ciego”, sino que además, mientras hace accesible el teatro al público ciego, la audiodescripción da cuenta de las relaciones de poder y la violencia, lo que constituye el hecho mismo de haber dividido a la sociedad entre normales-anormales y capaces-discapaces. Así, se abre un campo de exploración donde la audiodescripción puede operar como dispositivo para advertir y desestabilizar normas.

Cuando usamos un dispositivo de accesibilidad creado dentro del sistema que discapacita y lo utilizamos fuera del marco del capacitismo, este puede volverse en contra del mismo sistema que lo creó. A través de las palabras que se escogen, así como de los gestos y acciones que se describen, la audiodescripción

expansiva puede ser una práctica de reconocimiento de vínculos que el marco normativo ha excluido de nuestra percepción e imaginario político: entre personas y cosas, o entre humanos y no humanos.

Escena 8: “Imagínese un Estado de Chile”, obra *Punto ciego*

(Todes elevan lentamente la cabeza, cierran los ojos y escuchan)

Audiodescriptora Imagínese el océano pacífico. Es una gran masa de agua.

Hay olas que chocan en todos los sentidos. Imagínese esa gran masa de agua por dentro. Imagínese la zona más profunda de ese lugar. Es oscuro ahí.

¿Qué hay en el fondo del mar?

Es una pregunta simple.

La respuesta es igual de sencilla: no lo sabemos.

Sabemos más de Marte que de las aguas que cubren el setenta por ciento de este planeta. Ahí habitan millones de especies que aún no han sido descubiertas.

Bajo el mar hay más montañas, cataratas y volcanes activos que en cualquier otro lugar del mundo.

Pero nada de eso se puede ver.

A cuatro mil metros de profundidad, la luz no existe y la mayoría de los organismos son ciegos y transparentes.

(Sonido bolsa plástica)

Fundido a negro.

El iluminador ha sacado una bolsa de basura y ha guardado su linterna adentro.

Imagínese que un haz de luz toca a esta bolsa.

Coro de chilotes No esclarezcas que oscureces.

Audiodescriptora ¡Luz!

Al fondo, un grupo de imputados.

Imagínese que hay muchos más cuerpos de los que se pueden ver.

Cada uno ha sacado de dentro de su cuerpo una bolsa plástica.

(Golpeteo de bolsa) Para la vista es negra y brillante. Para el tac-

to; suave, tibia y blanda. Pero, en realidad, su apariencia varía según cómo la luz se refleja en ella. Ahora veo algunas partes que incluso aparecen totalmente blancas. Es decir que la bolsa no es siempre negra.

Imagínese a un grupo de cuerpos con bolsas que no son negras, en sus cabezas.

(Ale choca con su silla, luego Trasla, luego Camil)

Imagínese los frente a un fiscal. Él no cree en lo invisible.

(Trasla arrastra silla. Ale y Camil arrastran silla)

No cree en los espíritus, ni en la Pincoya que canta mirando el océano.

(Ale y Trasla giran silla en 360°)

No cree en los rezos que afectan el clima.

No cree en los animales submarinos con terrorífico aspecto. El fiscal cree en lo que se ve.

Por eso mira desde todas partes. Él cree en la identidad de su país. Él cree en el Estado de Chile. *(Silencio)*

Imagínese un Estado de Chile.

(Sonido Camil arrastrando silla)

¿Qué forma tiene?

(Camil arrastra silla)

Imagínese un haz de luz tocando a un Estado de Chile.

(Camil arrastra silla)

¿Cómo es? ¿Se lo imagina? (Camil se detiene)

El fiscal cree en el Estado de Chile, pero no cree en las conversaciones con el viento. Ni en la magia. Ni en los brujos. Sin embargo, paradójicamente él llevará a juicio precisamente a un grupo de machis y curanderas acusados de hacer magia negra en la región. Todos, supuestamente, brujos.

(Trasla arrastra silla. Ale toca-percute la silla con la huincha. Lorenzo empieza a caminar)

El fiscal de Ancud iniciará un proceso sumario basado en múltiples declaraciones.

(Camil y Trasla se detienen. Ale arrastra silla)

Imagínese una declaración.

Imagínese una declaración real efectuada por cuerpos diversos en el contexto de un juicio.

Imagínese una declaración real efectuada por cuerpos diversos en el contexto de un juicio, luego de haber sido amenazados por el fiscal o torturados para forzar sus confesiones.

(Les tres arrastran tres sillas hacia adelante)

Ancud, 23 de marzo. 1880. Un tribunal de justicia.

(Voces de coro asfixiado, con bolsas en la cabeza)

→

Fotografía de función de *Punto ciego*. En escena de izquierda a derecha atrás: Camil Navarro, Francisca Traslaviña y Alejandro Ferreira. Adelante: Lorenzo Morales. Autor imagen: Carlos Martínez. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato vertical. En primer plano, una persona mayor con cabello blanco y calvicie está sentada sobre una tarima negra en un escenario completamente oscuro. Sus manos descansan sobre las rodillas. El torso se ha girado hacia atrás por lo que sólo vemos el contorno de su rostro, como si algo le hubiera llamado a sus espaldas. Viste un abrigo oscuro, pantalones gruesos de trabajo y zapatos de seguridad. Los pliegues de su vestuario se exageran por



la iluminación; el cuerpo está iluminado por una luz teatral elipsoidal que recorta su imagen en un rectángulo. Confinado a ese espacio de luz, permanece quieto, mientras que detrás emergen tres figuras de silueta difusa que se han mimetizado con la oscuridad. Un haz lateral ilumina tenuemente el contorno de sus cabezas, que han sido cubiertas con bolsas de basura negra. Con los ojos cubiertos, se dirigen hacia la persona que está al frente.

CAPÍTULO 4

El escenario como laboratorio expansivo: apuntes sobre metodologías expansivas

Por Andrea Pelegri Kristic y

Patrizio Gecele Muñoz

Para Del Estal, el “sentido” no es lo que normalmente entendemos por sentido. El sentido es la parte en blanco del acontecimiento cognitivo o percéptico [sic], esa pantalla blanca sobre la que se proyectan los significados. El significado está asociado a las formas, a las figuras, al orden.

El sentido, a lo informe, al fondo, al caos.

(Spiegelburd qtd. en Del Estal 67).

La investigación performativa y Compañía Persona

El concepto de investigación, y más precisamente de investigación en la práctica o desde la práctica, ha aparecido reiteradas veces a lo largo de este libro, aun cuando no se haya explicado con demasiado detalle a qué se refiere. Se trata de una característica central del proceso artístico de *Punto ciego* y, nos atreveríamos a decir, del motor fundamental y del marco metodológico de la Compañía Persona y del trabajo de Ignacia González como directora.

Ya en *Cadáver Exquisito. Tres experiencias de investigación performativa en Chile* (2020), de María José Contreras, Pablo Cisternas y Rox Gómez Tapia, el trabajo de la Compañía Persona y de Ignacia fue considerado para dialogar con otras artistas y compañías cuyo quehacer se podía entender como investigación performativa. Si bien la coordinadora principal de la monografía y una de las pioneras en investigación desde las artes y la performance en Chile, María José Contreras, evita dar una definición canónica o unívoca de lo que serían las investigaciones performativas, sí nos ofrece varias pistas que permiten comprender mejor, al menos de manera general, a qué nos referimos cuando hablamos de investigación performativa o desde la práctica.

La investigación performativa se insertaría en el campo más amplio de las investigaciones guiadas por la práctica —surgida y teorizada principalmente en el mundo anglosajón— y ha conocido una serie de declinaciones diferentes, ya sea por sus diferentes aplicaciones o incluso por la situación territorial/epistemoló-

gica en donde se desarrollan: práctica como investigación (*practice as research*), investigación basada en las artes (*arts-based research*), investigación informada por las artes (*arts-informed research*) (Contreras 74) o la investigación-creación, bastante utilizado también en los países hispanohablantes (*recherche-création* en el mundo francófono, tanto en Europa como en Québec). Los límites entre estos términos son bastante porosos, aunque comparten características que los ubican en un campo común y que enumeraremos a continuación.

La investigación performativa en las artes, que se sitúa en un espacio compartido por la institucionalidad artística y la científica, tiene como característica principal y misión la producción de nuevo conocimiento encarnado desde las prácticas performativas. La experimentación y la innovación juegan un rol central en estos trabajos, donde las preguntas de investigación son guiadas por y para la práctica, y la autorreflexividad permite analizar y revisar constantemente las metodologías del proceso creativo (Contreras 23). En ese sentido, el trabajo de la Compañía Persona y lo ocurrido con *Punto ciego* pone en evidencia la naturaleza eminentemente investigativa y experimental del proceso creativo, en oposición a otros procesos teatrales en donde cualquier elemento investigativo —en general teórico, centrado en la documentación histórica, sociológica o cultural— se pone al servicio de la producción de una obra, sin un proceso claro de autorreflexión en torno a las metodologías de ensayo y de creación que se van desplegando, sin generación de conocimiento ni de establecimiento de preguntas previas o marcos metodológicos que guíen la investigación.

Así, a diferencia de esta comprensión más reducida o, si se quiere, circunscrita a ciertas necesidades prácticas y logísticas de la investigación en el campo de las artes, el trabajo realizado durante el proceso de creación y montaje *Punto ciego* revela ante todo un estado que podríamos nombrar de incertidumbre, en donde la curiosidad —concepto que Ignacia González aprendió y tom  prestado de la directora, autora e investigadora teatral chilena Manuela Infante— y el asombro son actitudes fundamentales al momento de activar cualquier proceso creativo. El asombro avanza a través de preguntas, hipótesis y tesis que guían la práctica, proponiendo un marco metodológico claro pero extremadamente flexible, que se retroalimenta y cambia a partir del conocimiento corporizado de quienes participan durante el proceso.

La sala de ensayo se convierte en un laboratorio de prueba y error, en donde la materia de experimentación —el cuerpo— es también el lugar donde se hace y se produce el conocimiento, el punto de encuentro entre la reflexión, la teoría, la práctica, los afectos, las ideas; es el terreno de juegos y de exploraciones en un mundo de símbolos y lenguaje lleno de misterios y de elementos conocidos que, en realidad, se nos presentan como ajenos y extranjeros: “Para mí investigar es como entrar en la jungla, es como habitar una zona donde hay que suspender la ansiedad, donde de algún modo, quizás por necesidad de sobrevivencia, uno empieza a encontrar, a construir bordes. Eso ocurre en la práctica y en esos momentos en que uno habla consigo misma” (González en Contreras; 79).

En este contexto, el proceso de *Punto ciego* debutó con preguntas, dudas e incertidumbres que se convirtieron en especies de luces o linternas que guiarían una travesía por la jungla, sin un punto de llegada fijo ni claro, ni, menos aún, predeterminado. Los resultados y conocimientos producidos a lo largo de todo el proceso de *Punto ciego* son ideas, conceptos y reflexiones que han sido desplegadas en los capítulos precedentes. El material teórico-práctico ofrecido a lo largo del libro es, en realidad, el resultado de una investigación performativa y encarnada, productora de conocimientos emergentes. La noción de prácticas expansivas, central en este texto, surge a partir de todo ese trabajo. No es una premisa aprendida ni menos un punto de llegada establecido; es más bien el resultado de una práctica encarnada, que solo existe y se constituye a través de la investigación performativa.

Ideas sobre una metodología expansiva en *Punto ciego*

Dentro del marco de las prácticas performativas y a propósito de la posición política y estética de la obra, la metodología empleada por la Compañía Persona en el proceso creativo de *Punto ciego* puede definirse a partir de la lógica de la experimentación, mientras que la pregunta central que orienta dicha investigación puede resumirse en esta reflexión de su directora:

"Toda sociedad y todo ser humano tiene un punto ciego. Cada vez que percibimos algo, hay otra cosa que no está siendo percibida. Lo *no percibido* (punto ciego) muta en relación a ideas, experiencias e imaginaciones dependientes a

la convención de cada época. Según Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?*, la contemporaneidad no se trataría de la capacidad de ver la luz, sino la oscuridad de cada época (Bitácora 1 Ignacia González, junio 2017 a enero de 2018).

En este marco que investiga la luz y la visión, la escena, dentro del proceso de creación de *Punto ciego*, se convierte en el espacio de experimentación y producción de conocimiento, así como en el terreno para probar diferentes ejercicios y prácticas que posteriormente podrían constituir una metodología de trabajo que, luego, hemos denominado expansiva. Para reconstruir y sistematizar dicha metodología recurrimos a dos fuentes principales: por un lado, el testimonio directo de los integrantes de la Compañía Persona, y por otro lado, la revisión y estudio de bitácoras, cuadernos, bocetos y otros documentos de proceso de varios integrantes de la compañía.

Cabe aclarar que, en un comienzo, la compañía no buscaba activar ni seguir una metodología específica, sino más bien investigar a partir de lo que surgiera en el proceso, a razón de dos o tres ensayos por semana, sin una idea clara de lo que aparecería al final de todos los meses de ensayo. Al igual que cuando hacemos un experimento, más allá de si resulta o no, lo importante será considerar los pasos que se siguieron, la ruta emergente y las acciones tomadas, para luego seguir experimentando y saber qué funciona y qué no. Si nos fijamos en nuestros procesos, es ahí donde aparece la posibilidad de cambio o intervención, siendo esto más importante que el resultado final. El dramaturgo de la obra, Tomás Henríquez, comenta que “en términos específicos de este proyecto, creo que una de las cosas más interesantes es el constante ejercicio dialéctico que se generaba grupalmente, al punto de que la obra fue más proceso que resultado”.

En ese sentido, la noción de metodología no aparece como un marco previo a seguir, sino que se va configurando a medida que se avanza en la exploración. Al respecto, Francisca Traslaviña, performer de la obra, explica:

En términos de metodología, creo que algo que me quedó muy vivo es el tiempo de explorar. Y explorar en la exploración, de la exploración, de la exploración. Realmente profundizar, perderte para encontrar detalles. Había una escena en que hacíamos el sonido del mar con dos paraguas, una bolsa y no me acuerdo qué otra cosa. Y todos los ensayos que tuvimos para llegar realmente a la ejecución de ese mar, era explorar, probar. “Ya, tengo una bolsa. ¿Cómo la hago sonar?

Así, la abro, le entra aire, suena distinto. Si la muevo de un lado para otro suena de otra manera”. De hecho, en la misma obra tú sigues explorando. Me acuerdo de que había una escena con sillas y en esa parte había que tocar de alguna manera específica, tocar como conociendo, tocar como en detalle, tocar como no sé cuánto, etc. [...] Y eso ocurría en cada escena, en cada función de manera distinta, entonces tú seguías explorando incluso durante la misma temporada con público.

El carácter experimental explicitado en el testimonio de Traslaviña pone en evidencia la necesidad de una apertura total por parte de los participantes del proceso de investigación. Sobre esto, Camil Navarro, performer de la obra, comenta:

Fue un proceso bien creativo, porque fue muy de probar, de perderse, de no tener nada claro. Pasamos por diferentes prácticas, estéticas, lenguajes. O sea, aunque eso que terminó siendo la obra reúne todo ese año previo, también hay un montón de ejercicios de muestras que hicimos que no están en la obra, pero que están en la comprensión de todo lo que estábamos haciendo [...]. La Ignacia nos propuso: vamos a indagar en estas preguntas, sin saber a dónde íbamos y luego, a partir de ahí, va a ir apareciendo. Todo el proceso fue muy abierto a la discusión o a lo que fuera apareciendo, fue un proceso muy curioso y es bacán eso, porque requiere disposición y no tener miedo a atentar contra las expectativas, tanto personales como del grupo.

Una particularidad que comparten estos métodos de aproximación a lo expansivo, en la obra *Punto ciego*, es la experiencia de incomodidad. Varios performers de la obra mencionan lo relevante que fue habitar lo incómodo, al enfrentar lo diferente o lo desconocido:

Sí, incomoda lo diferente. A todos nos pasa. De la índole que sea, de algo nuevo, distinto, de algo que sentí por primera vez. O sea, no necesariamente algo que estás viendo, sino que siento esto y nunca lo había sentido. Ahí “te pasas rollos”. O sea, ¿qué está pasando? Siempre lo desconocido asusta e incomoda y siento que puede tirarte como para ambos lados: ¿Cómo cruzo esto, lo exploro, lo expando? ¿O mejor no? (Francisca Traslaviña).

Al parecer, la experiencia de incomodidad en *Punto ciego* produce un movimiento, una acción, una respuesta que aparece en el espacio de exploración, permitiendo la emergencia de nuevas acciones o estrategias escénicas:

Hubo algunas experiencias, como esos talleres en los que tuvimos que vendarnos los ojos por completo, durante tres o cuatro horas, que era mucho tiempo, y eso realmente te hacía cambiar la perspectiva del mundo, o sea, tenías que resolver de otra manera y realmente era algo incómodo, al principio era algo muy incómodo, después ya te acostumbrabas. Era un proceso de incomodidad que servía para hacer surgir nuevas habilidades (Fernando Matus de la Parra).

Como se ha podido apreciar en los testimonios precedentes, la incertidumbre, la incomodidad, la experimentación y una actitud de apertura constante, caracterizaron el proceso de ensayo de la obra, poniendo siempre al centro de la práctica el proceso por encima de un resultado esperado. Así, ya sea de manera consciente o inconsciente, a medida que fueron sucediendo los ensayos, se fue estableciendo una metodología emergente que hemos querido sistematizar en estas páginas.

Ejercicios para una metodología expansiva

En esta sección, más que presentar una colección de métodos o ejercicios asociados a metodologías previamente establecidas en el mundo del teatro o la performance, proponemos una caracterización y categorización de diferentes ejercicios que surgieron durante el proceso de creación de la obra *Punto ciego*. En las siguientes páginas se ha reunido un conjunto de prácticas, juegos o dinámicas de experimentación escénica que, en su mayoría, se trabajaron a partir de la improvisación. Todos estos ejercicios fueron propuestos en los ensayos por la directora, quien, a partir de determinadas premisas, provocaciones o preguntas, permitió a los participantes del equipo creativo (performers, dramaturgia, diseño) explorar y experimentar *in situ*.

Para estudiar y comprender la metodología de creación de *Punto ciego*, se ha trabajado con la investigación de archivos de la obra como fotografías, videos, guiones, bitácoras de dirección, de dramaturgia y apuntes de diseño, además se

han realizado un conjunto de entrevistas realizadas a todos los integrantes del montaje, diseñada específicamente para esta publicación. Así, hemos generado una especie de cartografía metodológica, en donde hemos podido rastrear el camino recorrido, los puntos de encuentro y los descubrimientos, que han permitido hablar de un proceso expansivo.

Quisiéramos ofrecer a continuación algunos ejemplos de estos ejercicios, agrupados en cuatro grandes categorías, como una forma de comprender en mayor detalle el marco metodológico en el que se desarrolló la investigación: (1) Desplazar la hegemonía de lo visual, (2) Lo sonoro y la expansión hacia la escucha, (3) La imaginación, (4) La dramaturgia. Para las tres primeras, proponemos uno o dos ejercicios de ejemplo, que serán descritos en detalle para permitir su reproducción o adaptación por quienes lean estas páginas. Para la última categoría sobre la dramaturgia, más que ejercicios, se presentan los modos y formas en las que se creó la dramaturgia de la obra. Asimismo, como en toda buena investigación performativa, ponemos dicho marco a disposición de quienes leen y se interesan por la investigación artística, pues es una forma de producir nuevo conocimiento replicable, aplicable y reutilizable, susceptible de adaptarse y someterse a nuevas perspectivas y reflexiones en otros procesos creativos e investigativos.

Desplazar la hegemonía de lo visual

En primer lugar, identificamos un grupo de ejercicios que buscan desplazar la hegemonía visual y explorar otros sentidos. Se trata de ejercicios que muchas veces privan del sentido de la vista a quienes están en escena, provocando de inmediato la activación del resto de los sentidos, sobre todo el tacto y la audición. Estos ejercicios proponen herramientas aplicadas para construir accesibilidad sensorial, complejizando y abriendo las formas de percibir, tanto de ejecutantes como espectadores. Este dinámica en general, es descrita por un intérprete de la obra, Alejandro Ferreira:

En los ensayos estuvimos haciendo una práctica de la cultura de la ceguera que era estar con los ojos vendados, entonces entrábamos a la sala, no recuerdo las premisas exactas pero, era mucho de tocar, lo háptico, reconocer, percibir a través de las manos, del tacto, tocar a los compañeros, comparar lo que vemos versus lo que está en el tacto. Luego, esa relación con

la memoria, había un comparar: ¿Cómo cambiaba el tiempo y el espacio al accionar sin poder ver? y siempre preguntándonos sobre esa hegemonía de la visión en la cultura. Entonces a partir de eso íbamos leyendo y estudiando cómo se ha ido construyendo esta cultura en la que predomina la visión.

Otra performer comenta que estos ejercicios influyen directamente en la ejecución y por tanto en la experiencia en escena:

Era usar el tacto en un nivel que nunca lo he usado, para buscar utilerías, para ubicarte en el espacio por las señales. Yo siento que configuró todo, básicamente. Porque en verdad era una obra que te invitaba realmente a no ver nada. [...] Obviamente puso demasiada tensión en mis sentidos, así como la audición, pero yo te diría que sobre todo el tacto, el tocar de distintas maneras, eso también lo hicimos en varios ensayos. El tocar para reconocer, el tocar los detalles, las texturas, describir objetos desde el tacto (Francisca Traslaviña).

Cuando Traslaviña se refiere a las “señales”, está dando cuenta de un sistema de señalización en el escenario para el montaje de *Punto ciego* que se diferenciaba de las señalizaciones típicas en el teatro (señales lumínicas o flúor, destinadas a la vista y por ende imposibles de ser detectadas por un performer ciego), pues se trataba de señales táctiles, y, por ende, expansivas, aptas para todo tipo de cuerpos.

Para llevar a cabo estos ejercicios fue necesario oscurecer el escenario. Hacer aparecer las sombras y ocultar la luz, para habitar la escena desde esas condiciones. Para realizar este experimento la labor de la diseñadora teatral de la obra, Gabriela Torrejón, fue importantísima. Ella señala:

¿Qué ves cuando no ves? Esa era una pregunta interesante, entonces para el diseño, que es visual, era un desafío: ¿Cómo ocultar, pero también mostrar de otra manera? Entonces ahí quisimos hablar acerca de la oscuridad, que es un concepto también de iluminación: para que exista la luz tiene que existir la sombra.

El gran desafío escénico era hacer la obra sin ver. En este sentido la oscuridad activó una serie de estrategias y acciones escénicas, descritas así por Camil Navarro, performer de la obra:

La obra está llena de momentos de oscuridad, era una obra estéticamente muy oscura y los intérpretes estábamos condicionados por la falta de iluminación. Entonces nos vimos en la problemática de tener que resolver cómo llegar a ciertos lugares o cómo ubicarnos espacialmente sin luz, entonces había que calcular muy bien para no caerse de la tarima, o buscar las dimensiones del espacio más allá de la tarima, o pasar por las cortinas, era toda una situación de tocar superficies o de habituarse a ese espacio.

Ejercicio 1. La cultura del choque

Ejercicio cuyo objetivo es privar de visión a los intérpretes, utilizando, por ejemplo, vendas sobre los ojos. Así, deben trabajar con las sombras o con fragmentos de visualidad. La idea es moverse por el espacio y habitarlo desde la experiencia del choque, dejando de lado la idea de la agilidad, característica tan propia del entrenamiento actoral profesional, en el que los cuerpos deben moverse por el espacio sin chocar. Desde esta perspectiva, chocar con las cosas no es torpeza ni falta de agilidad; deviene en lenguaje, en una gramática del descubrimiento, en una forma de percibir la realidad: cuando chocamos, colisionamos o nos estrellamos contra algo, también ahí estamos descubriendo el mundo. Una intérprete comenta: “Hicimos muchos, muchos ensayos con los ojos vendados. Y realmente se trató de encontrarte con la experiencia de chocar. La idea era chocar, la instrucción era: ‘corran por la sala sin ver nada’, y eso daba mucho terror. Es muy fuerte lo que pasa cuando quitan la visión a quienes vemos” (Francisca Traslaviña).

El origen de esta serie de ejercicios asociados a la cultura del choque es bastante interesante, pues nace de una necesidad, por parte de los performers, de expandir y deshabituarse el pensamiento y la experiencia corporal en el mundo. Si entendemos el choque como una experiencia casi epistemológica del (re)conocer el mundo, tanto desde un plano mental como físico, es necesario que cualquier cuerpo que choca y que en esa colisión se reencuentra con una realidad externa, lo haga desde el relajado. Sin embargo, chocar físicamente privados de la vista, cuando se ha estado habituado a ver constantemente, puede ser una

experiencia aterradora. La tensión predomina, por ello los ejercicios de la cultura del choque requieren de una serie de ejercicios de relajación, respiración y apertura, para permitir el desarrollo de estrategias físicas en el cuerpo que se moverá en tales circunstancias. En este ejercicio, por ejemplo, se redescubren las posiciones de los pies y las manos, que están más activos y activas, mientras que la cabeza tiende a bajar de nivel, para evitar el golpe con algo al frente.

Todo este entrenamiento no busca una estilización de los movimientos, sino realmente construir una gramática física que posibilite enfrentarse al choque desde una cierta relajación, activación y apertura. A partir de este ejercicio, la directora reflexiona:

En las escuelas de teatro no se reciben cuerpos muy heterogéneos, no hay diversidad funcional, por lo tanto, no hay prácticas abiertas y expansivas. En este proceso trabajamos con una persona de 67 años que es ciega, entonces: ¿Por qué caminar por el espacio sin chocar, cuando chocar es parte de su modo de estar en el espacio? Ese tipo de situaciones transforman completamente el trabajo de la compañía, y es importante dejarse transformar” (González, *Cadáver Exquisito* 85).

Ejercicio 2. Toca como si

“Toca como si”, es un ejercicio de percepción, que busca expandir la experiencia del tacto con un objeto, arquitectura o superficie a partir de la privación del sentido visual. Su objetivo es la desjerarquización de los sentidos, al proponer el desplazamiento de la visión al sentido del tacto. Este ejercicio guiado, viene de la danza y fue realizado en *Telepatía*, la obra anterior a *Punto ciego* de la Compañía Persona. Como primera indicación los intérpretes deben vendar sus ojos y luego tomar contacto con un objeto. En este contacto, la directora va dando ciertas indicaciones verbales para guiar la forma y manera de tocar el objeto a partir de la activación de la imaginación. Así, las indicaciones de la directora proponen al intérprete diversas maneras de tocar, para desde ahí expresar con la voz aquello que se está tocando. A continuación las indicaciones del ejercicio guiado:

Toca los bordes invisibles de ese objeto. Siente su campo magnético. Ahora toca la superficie de ese objeto generando pequeños puntos de contacto. Toca la

superficie de ese objeto como si fuera tu propio cuerpo. Toca la superficie de ese objeto como si fuera el cuerpo de otra persona. Toca la superficie de ese objeto como si fuera un paisaje infinito. Piérdete en él. Toca para olvidar tu entorno, para dejar que el límite entre tu cuerpo y la superficie desaparezca. Toca blandamente. Toca ásperamente. Toca graciosamente. Toca ruidosamente. Toca temerosamente. Toca cariñosamente. Siente su temperatura. Huele su olor. Escucha sus sonidos. Detente. Piensa en una palabra. Dila en voz alta, ahora.

A propósito de la importancia que tiene el sentido del tacto para las personas ciegas, Lorenzo Morales, intérprete ciego de la compañía, le enseñó al equipo a usar bastón guía, además de maneras no invasivas para guiar caminando a alguien ciego. Para Lorenzo, su bastón es la extensión de su dedo índice. De alguna manera, para desplazarse él va tocando el suelo la punta de su dedo. De hecho, esta experiencia es parte de una escena de *Punto ciego*, cuando "El iluminador" (Lorenzo Morales) le enseña a la audiodescriptora (Heidrum Breier) a usar bastón para desplazarse por el espacio. Así y a partir de la metáfora del dedo índice extendido, se hace evidente la necesidad de expandir o abrir los propios límites corporales. El cuerpo puede llegar más allá de sus propios límites si permitimos abrir nuestras percepciones a otras maneras de habitar los espacios.

Finalmente, este ejercicio permite dar a conocer una realidad sensible. Sin la necesidad de la visión, podemos acceder a un objeto a partir de la construcción de nuevos imaginarios, desde el tacto, desde un nuevo acercamiento a la manera que tenemos de tocar el mundo físico.

Lo sonoro y la expansión hacia la escucha

Considerando la pregunta central de la obra “¿es ver sinónimo de conocer?” y el contexto en el que se desarrolla, el sonido y la palabra cobraron un gran protagonismo como estrategia narrativa, de encuentro y de diálogo. Se experimentó con la audiodescripción, así como con la captación, invención, transformación y composición —tal como lo menciona Traslaviña con el juego de los sonidos del mar— de paisajes sonoros y atmósferas. Muchos ejercicios de la obra implicaron un trabajo vocal, a partir de la voz cantada y la voz hablada, ejercicios de coro y experiencias como el canto espontáneo propuesto por Fernando Matus de la Parra, diseñador sonoro de la obra, quien señala

que “en esta obra no se contaba solamente con palabras, sino que también una parte se contaba con sonidos, y eso los fuimos desarrollando y descubriendo”.

Ejercicio 3. Expandir el sonido de los objetos

A través de estos ejercicios, se buscó investigar las sonoridades de ciertos objetos intervenidos, percutidos y movilizados por los intérpretes para crear diversas dramaturgias sonoras. El objetivo fue explorar todas las posibilidades sonoras que nos ofrece un objeto, más allá de su función primaria o de los sonidos que se le asocian. El trabajo de exploración sonora podía realizarse tanto en vivo, durante los ensayos, como con música o sonidos envasados, previamente grabados y posteriormente “sampleados” por Fernando Matus durante la obra. En las intervenciones sonoras en escena, les performers hacían sonar una gran variedad de objetos: paraguas, sillas, una huincha de medir, botellas, bateas, bastones guía, bolsas, u otros. Esto constituyó una especie de *foley* en vivo (*foley*, del apellido de quien lo inventara, Jack Foley, alude a la creación de efectos de sonido en cine, televisión y, por extensión, en las artes escénicas).

El ejercicio proponía grabar el sonido de ciertos objetos que además eran parte de la utilería de la obra como una huincha, una botella de agua o un paraguas, además de grabar diversos sonidos a partir de acciones e improvisaciones de ensayos. Luego toda esa sonoridad era editada y trabajada por el diseñador de sonido para fragmentarlos, cambiarlos, enrarecerlos, estirarlos, etc. Este proceso se hizo mediante el uso de *foley*.

Se operan así procesos sucesivos de extrañamiento y redescubrimiento de los objetos y sus sonidos. Primero se explora con las posibilidades sonoras de un objeto cuya utilidad primaria no es producir música, para luego grabarlos y distorsionarlos en el estudio, y volver a reutilizarlos como líneas melódicas o sonidos para la construcción de una atmósfera sonora. Con este material Matus construye el diseño sonoro de la obra, que fluctúa entre la música electroacústica y la exposición más “cruda” de los sonidos de aquellos objetos, para crear paisajes sonoros que se van produciendo y reproduciendo, casi de manera fractal, dentro de la misma obra; si en una escena los sonidos primarios de los objetos se graban, luego en la escena siguiente pasan a ser el paisaje sonoro,

provenientes de la grabación y distorsión de sus efectos. Uno de los intérpretes, Alejandro Ferreria, recuerda así este ejercicio:

En ese ejercicio empecé a prestar más atención a los sonidos. Me acuerdo que trabajamos sonorizando objetos. Yo trabajaba con una huincha de medir y este objeto se volvió un importante soporte en escena. La huincha como objeto y según cómo la usaba o la hacía sonar, se transformó en una guía sonora, si la hacía más grande o más pequeña, si la apoyaba, si la usaba para medir, cada acción levantaba una huella sonora. Ese elemento era lo único que tenía aparte de mi cuerpo.

El trabajo sonoro con los objetos no solamente sirve para construir atmósferas, sino que también permite desafiar la percepción al utilizar objetos que producen sonidos evocadores de otros objetos. Dicho trabajo fue transcrito por Fernando Matus de la Parra en partituras o “grafofonías”. El desafío perceptual y el trabajo de extrañamiento entre sonidos y objetos tiene también un potencial para el diseño escénico, como puede inferirse del testimonio de Gabriela Torrejón, la diseñadora:

Después entraba el universo de los sonidos y objetos que tenían que hacer *foley* en escena, y eso también fue un punto. Que los objetos sonaran como otros objetos, entonces que uno viera un objeto, pero que ese objeto estuviera asociado con otra cosa.

Para emular el viento, las piedras o el agua se probó con botellas con agua, bolsas de plástico de diferentes medidas y grosor, cuatro sonajeros de porotos, botellas de vidrio de diferentes tamaños, un micrófono de pedestal, latas chicas de bebida, etc. Además de esos objetos, se trabajó también con sillas y bastones. Al respecto, Fernando Matus comenta cómo se exploraron las potencialidades sonoras de ambos objetos:

Se hace este coro de sillas, donde tuvieron que aprender a usar las sillas, arrastrándolas de manera más suave o más fuerte, comprobando los distintos sonidos que aparecían. Cada movimiento se hacía en relación al sonido que se produce, cómo sonaba la silla, la huincha, el agua, el bastón, el movimiento del foco de luz, y cómo todos estos experimentos

se iban integrando en distintos aspectos de la dramaturgia de la obra. Por ejemplo, el sonido del bastón al arrastrarse, esta especie de radar, que son cosas que grabamos. Hay partes de la obra que están hechas casi exclusivamente de esos sonidos del bastón, o de golpes, percusiones que se generaban y que se utilizaban de manera rítmica.

Ejercicio 4: El canto espontáneo y el trabajo de coro

A partir del argumento de la obra, que nos situaba en la isla de Chiloé, se decidió trabajar con las sonoridades de las comunidades indígenas del sur. El diseñador sonoro de la obra, Fernando Matus, comenta:

Empezamos a trabajar con el idioma, en ese momento fue la fonética del Kawésqar. Integramos el trabajo de los cantos espontáneos en la cultura mapuche y lo empezamos a aplicar en el teatro. Básicamente es una especie de improvisación que surge de la naturalidad de la voz del intérprete, en su manera de expresarse, desde una nota, por ejemplo, que es muy fácil de emitir o muy cómoda para el intérprete.

Además de la estrategia de improvisación propia del canto espontáneo, se trabajó en crear y experimentar en la creación sonora coral. Así lo recuerda Camil Navarro:

Recuerdo que trabajamos muchas voces y por eso las escenas tenían distintos personajes, porque en un primer momento empezamos a probar escenas que tenían distintas voces. Éramos tres o cuatro intérpretes, pero de repente había como veinte, veinticinco voces entre nosotros cuatro. Y no había sido consciente de lo importante que fue esa parte para el momento en el que empezamos a construir la obra y a meter todo ese material en esa estructura. Entonces teníamos como un catálogo de voces, podíamos hacer uso de ellas e integrarlas dentro de la estructura de la obra.

El trabajo coral descrito por Camil alude a una práctica reflexiva que se conecta con la cultura de la ceguera y que fue surgiendo durante los ensayos: el cuerpo

visual tiene una identidad mucho más estable o definida que el cuerpo sonoro, en particular en lo que concierne al rostro, que en nuestra cultura moderna es la definición de identidad casi por antonomasia. En cambio, en una escucha acusmática —sin posibilidad de visión— el cuerpo sonoro puede multiplicar las identidades a través de la voz y las presencias sonoras, creando diferentes imágenes mentales y una polifonía de significados mucho más flexible que lo que ocurre con el cuerpo visual, muchas veces asignado de manera unívoca y rígida a una sola identidad, a un solo “cuerpo”.

Ejercicio 5: La audiodescripción

Desde el comienzo de los ensayos se trabajó con ejercicios de audiodescripción para integrar en el relato a quienes no podían ver lo que sucedía. *Punto ciego* contó con una intérprete que hacía específicamente esta labor, Heidrum Breier, quien comenta:

Yo tuve que trabajar en la práctica, hacer ver lo que yo estaba diciendo, lo que yo estaba narrando. Lograr que la gente vea a través de la escucha. Por supuesto que en la práctica el énfasis estaba en la entonación y las intenciones vocales, que cobraban mucha relevancia. Si yo no soy vista, solamente se escucha mi voz, yo estoy describiendo auditivamente para el público, quienes a través de lo que escuchan pueden ver lo que yo narro.

La reflexión en torno a cómo se percibe lo narrado en el público fue algo que concernió no solamente a la performer encargada de realizar la audiodescripción, sino al equipo creativo en general. La intérprete Francisca Traslaviña comenta:

¿Cómo entregas una imagen a través de las palabras? Fue una investigación súper compleja sobre cómo describir detalladamente algo. Yo pienso que eso obviamente modificó mucho la experiencia del público, para quienes veían. Tener estos cortes de alguien que estaba explicando lo que estaba pasando, que a veces lo veían, pero a veces no, hacía que les sirviera la audiodescripción. Yo creo que ocurrió algo interesante en ese sentido, como estar en el lado de la ceguera.

Camil Navarro comenta acerca de la dimensión sonora de la obra:

Creo que la intención sonora está muy condicionada por el hecho de que siempre supimos que era una obra expansiva en relación con el público ciego. Entonces condicionó mucho los ritmos o la dimensión sonora en las ejecuciones del cuerpo, por ejemplo, si voy a caminar, que los pasos sonaran más, que mi voz tuviese más inflexiones o hiciera más movimientos, y también lo importante que fue comprender el viaje sonoro de la obra en relación con otros sonidos que empezaban a ingresar. Me acuerdo que las composiciones que hizo Fernando también ingresaron dentro de esa estructura sonora, así como nuestras voces y nuestras ejecuciones, y no son materiales aislados, había una comprensión polifónica y al mismo tiempo de continuidad de todos los sonidos que están participando durante toda la obra.

La imaginación

A partir de la imposibilidad de utilizar la vista o de acceder a recursos o elementos visuales, la imaginación aparece de inmediato como un ejercicio que posibilita el acceso a cualquier realidad. En el caso de *Punto ciego*, los recursos imaginativos resultaron esenciales para abordar el trabajo de experimentar la ceguera. Había que trasladar la acción de la obra a la imaginación y asumir que parte de la dramaturgia ocurriría solamente en espacios imaginativos.

Ejercicio 6: La descripción auditiva de una imagen

Este ejercicio consistía en la descripción de una pintura a otros integrantes que no podían acceder a ella a través del sentido de la vista, de manera similar a una audiodescripción, pero particularmente en torno a un cuadro pintado. En el proceso de *Punto ciego*, se realizó específicamente con el cuadro *El jardín de las delicias* de Jheronimus Bosch, más conocido como el Bosco. La elección de este cuadro ocurrió al inicio de los ensayos, cuando la compañía estaba más interesada en la historia del “descubrimiento” de América y todos los problemas perceptuales que significó dicho encuentro entre dos mundos. El cuadro del Bosco es una representación visual clarísima de la simbología

que ya está implantada en nuestra imaginación en torno al paraíso (y sus imágenes de fertilidad a través de los signos de mujeres desnudas y frutas exóticas), imaginario también muy ligado al universo propio de las Américas en esa época.

Algo similar ocurría con la idea de lo monstruoso y lo desconocido (las criaturas en los confines de la tierra, los animales extraños de las Indias). Cada vez que se discutían temas con algún referente visual importante, estos eran descritos para Lorenzo Morales (intérprete ciego). Cuando llegó el momento de describir este cuadro, los integrantes del equipo se dieron cuenta de lo difícil que era describir de manera unívoca y objetiva lo que veían. Para algunos, los diferentes pájaros que aparecían en el cuadro eran descritos como palomas, mientras que otros podían identificar diez especies diferentes. Finalmente, llegaron rápidamente a la conclusión de que la descripción visual hablaba más del universo cognitivo-perceptual de cada uno que de lo que había “realmente”, ¿Existe en realidad algo único frente a nuestros ojos o se trata más bien de esa autopoiesis en la que construimos el universo externo desde nosotros?

Este descubrimiento se convirtió así en una respuesta material, performativa y concreta para las preguntas que estaban surgiendo en torno a la vista y al universo visual de cada intérprete. La descripción de imágenes y cuadros se convirtió entonces en un ejercicio regular durante los ensayos, en un material no solo para construir secuencias dramáticas de la obra, sino también para seguir investigando el potencial cognitivo de la descripción, para poner en evidencia cómo, al describir un cuadro, decimos mucho más de nosotros mismos que del cuadro, pues “no amamos lo que vemos, vemos lo que amamos”.

En términos concretos, en un momento se pide a los performers que escojan un elemento/parte del cuadro seleccionado y luego lo describan con el mayor lujo de detalles posible. A continuación presentamos algunos apuntes de Ignacia González respecto a los procesos de descripción de dos performers, que servirán como evidencia concreta de lo explicado anteriormente:

- Nosotros $\xrightarrow{\text{imaginarios}}$ Españoles $\xrightarrow{\text{imaginarios}}$ Tudéscos
- Son personajes que hablan como españoles.

El cuadro del Bosco. Descripción de Val

- Valle le describe a Lorenzo el cuadro del Bosco.
 - Hay una paloma.
 - Hay un hombre? o una mujer? $\begin{matrix} \text{¿a través de los fragmentos} \\ \text{de la imagen los} \\ \text{imágenes, aparecen +} \\ \text{información} \end{matrix}$
 - * Valle $\rightarrow$ escapar su animal en particular.
 - $\rightarrow$ escapar en trozo / encuadre.
 - Eso se describe.
 - $\rightarrow$ sigue subrayando $\rightarrow$ indicándole a quién manipula la imagen.
 - $\rightarrow$ "es como estar viendo por una ventana."
 - $\rightarrow$ la valle describe a ~~los~~ ^{Dios} sin dar entidad.
 - $\rightarrow$ Para explicarle a Lorenzo; la valle representa a Dios y Lorenzo a la mujer.
- Escena de los 3 personajes / la triada.
- ANIMALES EXÓTICOS:
- * El pájaro con 3 cabezas.
 - Chiguagua con patas de burro
 - Perro-anfibio
- } animales extraños, difíciles de explicar.
- Nuestra categoría
- * pero vale todos los personajes son "o palomas o pavo real."
 - "un pez paloma"
 - $\rightarrow$ "El cocodrilo con palerón negro que está leyendo."
 - $\rightarrow$ El pájaro que se ve ahí.

↑

Bitácora de dirección (julio 2017- enero 2018), sobre ejercicio descripción del cuadro de El Bosco y la percepción de Val (Valentina Núñez, performer e investigadora original del proyecto). Autor imagen: Ignacia González. Fuente: Compañía Persona. (2017).

Descripción de la imagen:

Página de cuaderno escaneada, con apuntes escritos a mano en español. Las notas están en su mayoría en tinta roja, con algunos títulos en negro. Los colores contrastan sobre la página blanca y sin líneas. La página está dividida en secciones y utiliza flechas, asteriscos y distintos tipos de escritura para organizar la información. Las palabras están escritas con rapidez, casi sin levantar el lápiz. Es como si hubiese una urgencia por capturar algo que está a punto de desaparecer: el hallazgo de un ensayo, una imagen que aún no tiene nombre.

En la parte superior, una frase en lápiz negro conecta mediante flechas los conceptos: 'Nosotros → imaginarios → Españoles → imaginan → Indígenas'. Debajo, un punto: "Son personajes que hablan como españoles". Una línea divisoria marca el inicio de una sección más extensa, titulada: "El cuadro del Bosco. Descripción de Val". La bitácora registra una improvisación en que Valentina Núñez describió a Lorenzo Morales el panel central de El jardín de las delicias, el tríptico del pintor flamenco El Bosco, de finales del siglo XV. Entre las notas de esa descripción se leen: "Hay una paloma", "¿Hay un hombre? ¿o una mujer? A través de los fragmentos de la imagen se entrega información diferente", "escoger un animal en particular", "escoger un trozo/encuadre. Eso se describe". Junto a estas, anotaciones de dirección: "sigue subiendo", "indicaciones para quien manipula la imagen". Entre las notas, una frase en cursiva destaca: "es como estar mirando por una ventana". Una flecha roja la conecta con: "Vale describe a Dios sin evidenciarlo", y otra flecha con: "Vale representa a Dios y Lorenzo a la mujer". Más abajo, una anotación: "Escena de las 3 personas / La tríada".

En la parte inferior izquierda, una sección titulada "ANIMALES EXÓTICOS" agrupa con una llave tres descripciones bajo el rótulo "animales extraños difíciles de explicar": "El pájaro con 3 cabezas", "Chihuahua con patas de burro", "Perro-anfibio". Y más abajo, anotaciones que parecen flotar sin anclaje todavía: "Para Vale, todos los pájaros son palomas o pavo real. Un pez paloma", "El cocodrilo con polerón negro que está leyendo", "El pájaro que se ríe así".

Este extracto de bitácora denotan, de manera exploratoria, cómo en el ejercicio de la descripción del cuadro van emergiendo no sólo las maneras de narrarlo y describirlo, sino también una serie de reflexiones metodológicas en torno al ejercicio mismo, tanto por parte de los performers como de la directora. A través de la descripción corporizada en el espacio, se va constituyendo un método de narración que no solo se puede sistematizar para futuros ejercicios, sino que también produce conocimiento, tanto sobre el ejercicio mismo como sobre el montaje y sus temáticas. En ese sentido, nos parece que es la quintaesencia de la investigación performativa, al denotar cómo el conocimiento encarnado es emergente y a la vez se transforma en nuevo conocimiento, desde y para el cuerpo.

A propósito de ejercitar la capacidad de imaginar, la intérprete Francisca Traslaviña reflexiona acerca del trabajo de imaginería del performer en escena, para

traspasar esas imágenes o imaginarios al espectador, quien a su vez también debe abrirse a un ejercicio de imaginación:

Yo tenía muchas escenas en que escribía cosas que no estaban. Entonces para mí era un trabajo de imaginación, y no solamente de yo imaginarlo, sino que también ser capaz de describir eso que me estoy imaginando. Creo que el tema de la transmisión de la imagen de algo que yo solamente estaba imaginando fue algo súper concreto. Me acuerdo que tenía que describir un cuadro, o hablaba de un cuadro que estaba viendo en una escena, o de una fuente, pero esa fuente no estaba... o ese cuadro no estaba, yo me lo estaba imaginando.

Finalmente la imaginación aparece como una característica esencial al momento de acceder a realidades que no podemos ver. Al aceptar el gran peso que tienen las imágenes, debemos aceptar que si queremos investigar sin ver, la alternativa es imaginar aquello que no se ve, lo que no significa que no esté, si no que no podemos acceder a ella sólo mirando. La percepción no visual requiere constantemente de la activación de imágenes mentales, es decir, exige el uso y desarrollo de las capacidades imaginativas.

La dramaturgia

La última categoría a describir se refiere a las prácticas dramatúrgicas que se activaron en la construcción de la obra a partir de un trabajo colectivo con diferentes roles asignados a lo largo del proceso. Para Ignacia González, la obra es una coautoría con Tomás Henríquez, quien produjo las escenas de la fábula que acompañaron la performance. Por su parte, González escribió las audiodescripciones. Todo este material surge desde un punto de referencia muy concreto: los materiales explorados en escena y durante los ensayos. En este sentido, el texto nunca fue definitivo y tuvo tantas versiones como ensayos realizados. Aparece una dramaturgia de registro de una experiencia práctica, que contiene en sí misma una dramaturgia corporal, sonora, lumínica, de objetos y sombras.

Las preguntas detonantes en torno a la construcción dramatúrgica nacieron justamente desde la idea de ceguera dentro de su contexto social y cultural, cuestionando sus reales implicancias y avatares. Al respecto, el dramaturgo Tomás Henríquez comenta:

Si todos somos ciegos, ¿dónde está la ceguera? ¿Cuáles son las cegueras de los que creemos que no somos ciegos? Entonces hay cegueras culturales. ¿Qué ceguera cultural principal podemos ver? [...] Esos eran los puntapiés iniciales sobre los que empezamos a armar una idea de dramaturgia, pero más que dramaturgia en el sentido estricto, era una suerte de suma de elementos que tenían la intención de conformarse como cuadros o capítulos de un ensayo escénico. Y eso fue muy atractivo, muy entretenido.

Así, dentro del proceso, Henríquez comenta que su labor fue ser una “caja de resonancias” de los problemas y preguntas que comenzaron a aparecer en los ensayos:

En términos de metodología, fui construyendo escenas a partir de problemas específicos que aparecían en el ensayo. Y muchas de esas escenas luego se fueron desechando o quedando algunos detallitos. La idea no era ofrecer un texto final, sino más bien ir ofreciendo posibilidades textuales con las que el ensayo pudiese dialogar y con las que el ensayo pudiese construir y reconstruir nuevas cosas.

La escritura de Henríquez se realizó a partir de dos prácticas: por un lado asistir a los ensayos, observar y escuchar el material que de ahí salía, para luego ir integrándolo en la estructura dramática de la obra, lo que se conoce como dramaturgismo; por otro lado, la escritura fue trabajada a partir de la propuesta de una fábula que sirviera de estructura narrativa para instalar la acción dramática de la obra. La fábula escogida en este caso fue el caso los juicios contra los brujos de Chiloé entre 1880 y 1888. Este hecho fue un conjunto de juicios en los que el Estado chileno imputó y llevó a proceso penal a la "Recta Provincia" o "La Mayoría", una sociedad secreta formada por supuestos brujos mapuches-huilliches que mantenían un sistema propio de autoridad y justicia en Chiloé. Se les imputaron delitos como asociación ilícita, homicidios y torturas, y el juicio puso de manifiesto el enfrentamiento entre los intentos de modernización del Estado chileno y las tradiciones y creencias locales.

Esta fábula fue el hilo narrativo conductor de la performance escénica y permitió establecer un contexto, un tiempo y un espacio de ficción para resolver problemas dramáticos surgidos en los ensayos, a partir de las preguntas planteadas y de las exploraciones performativas del equipo creativo. Así, la dramaturgia de *Punto ciego* es producto de un conjunto de materialidades y “elementos que



↑

Fotografía de ensayo de *Punto ciego*. Ejercicios para elenco con ojos vendados. De izquierda a derecha: Lorenzo Morales, Valentina Núñez y Camil Navarro. Autor imagen: Ignacia González Torres. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: En una sala de ensayo con paredes blancas y un suelo oscuro, hay un grupo de doce sillas de madera con estructuras metálicas, dispuestas de diferentes maneras: algunas forman un círculo improvisado y otras se ubican a los costados. Las sillas recuerdan a los pupitres de colegio, con una bandeja metálica debajo del asiento diseñada para guardar cuadernos. Una persona con una chaqueta roja está de pie, de frente a la cámara, lleva puesto un antifaz azul que le cubre los ojos y apoya suavemente la mano derecha en el contorno de una silla. A su lado, atrás, de pie sobre una silla, hay otra persona con una blusa gris, también con un antifaz en los ojos. A la derecha, una tercera persona, con una chaqueta oscura y con un antifaz en los ojos, está sentada en el respaldo de una de las sillas y apoya los pies en el asiento de esta, de perfil a la cámara. Algunos focos teatrales cuelgan desde el techo e iluminan el espacio, creando áreas de luz y sombra en paredes y suelo. Parecieran estar construyendo algo en conjunto: un barco, una historia, o investigando en el tacto como sentido organizador de la escena.

aparecieron en los ensayos, por ejemplo, los textos directamente de Lorenzo; hay otras reflexiones que fueron apareciendo y que de alguna manera complementan y terminan agrupando muchísimos sentidos que estaban más allá de la palabra escrita”, señala Tomás Henríquez. También se integró todo el trabajo de improvisación de los intérpretes, quienes trabajaron desde diversos dispositivos vocales, sonoros y actorales.

Así, la dramaturgia de *Punto ciego* nace a partir de diversas fuentes: en un comienzo la escritura de la fábula por parte del dramaturgista y luego todo el material producido en el proceso de las improvisaciones de los intérpretes. Además de esto, cabe agregar el conjunto de audiodescripciones que se improvisaron en los ensayos, a partir de estas escenas, que eran corregidas por la directora en conjunto con Lorenzo, quienes le dieron carácter y se preocuparon de que fueran textos comprensibles para el público ciego. Las escenas en las que la audiodescripción se vuelve un elemento dramático fueron escritas por la directora.



↑

Fotografía de ensayo de *Punto ciego*. Ejercicios de danza y contacto corporal con ojos vendados. Lorenzo Morales (de pie) y Alejandro Ferreira (en el suelo). Autor imagen: Ignacia González Torres. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía en blanco y negro en formato horizontal. Dos personas con ropa deportiva al interior de una sala de ensayo de suelo de madera y paredes blancas. El encuadre de la imagen les ha eliminado el rostro. Sin rostros, la atención se desplaza hacia los cuerpos. A la izquierda, una persona está de pie, sus rodillas están flectadas levemente hacia adentro y el cuerpo inclinado hacia la derecha, mientras toma con la mano izquierda el extremo de una huincha de medir, elevándola. La huincha se ha enrollado en su cuerpo, envolviendo el torso y las rodillas. El otro extremo de la huincha es sostenido por la segunda persona que está en el suelo, en la parte inferior izquierda, en una posición de caída y dándole la espalda a la imagen. Sus piernas están extendidas y su cuerpo parece estar en una danza que lo ha enredado con el otro cuerpo; parecen un nudo humano. Aquí, la huincha, en lugar de medir, enreda, conectando a ambas personas. La tensión de los músculos, la inclinación del torso, las rodillas flectadas y la torsión de la caída componen una escultura dinámica de formas y fuerzas.



←

Fotografía de ensayo de *Punto ciego*. Ejercicios de exploración sonora para la creación de *foley*. De izquierda a derecha: Lorenzo Morales, Camil Navarro, Francisca Traslaviña y Alejandro Ferreira. Autor imagen: Gonzalo Maruri. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato vertical. Plano medio largo de cuatro personas apoyadas junto a una mesa larga, algunas de ellas solo parcialmente visibles. Están interactuando con múltiples objetos desplegados sobre la mesa: un paño, una lata de atún, un micrófono, una botella de agua plástica, una caja de casata que dentro tiene paja, latas de bebida aplastadas, otro micrófono, un texto de la obra, cables de sonido enredados y varias bolsas plásticas delgadas de colores rosa, verde y amarillo. Más atrás, se observa otro micrófono sobre un pedestal de mesa, dos botellas de agua, algunos frascos y botellas de vidrio. En primer plano, una persona apoya una mano en la mesa y con la otra sostiene una placa de metal; lleva un sombrero de paja y polera negra de manga corta. A su izquierda, una persona con el pelo rubio y corto levanta una bolsa de plástico con un movimiento enérgico. Detrás, otra persona con un vestido negro de lunares blancos y flores rosas despliega un quitasol con diseño de arcoíris con franjas de color rojo, naranja, amarillo, verde, azul y morado. Al fondo de la imagen, casi en un extremo de la mesa, a la derecha, se distingue el rostro de alguien que observa la impresión del texto que descansa sobre la mesa.

→ S.F.

Handwritten musical score for four staves. The first two staves are treble clef, the last two are bass clef. The first staff has a half note on G4, followed by a half note on A4, then a half note on B4. The second staff has a half note on G4, followed by a half note on A4, then a half note on B4. The third staff has a half note on G4, followed by a half note on A4, then a half note on B4. The fourth staff has a half note on G4, followed by a half note on A4, then a half note on B4. There are dynamic markings 'p' and 'f' and a section marked '(SUSURRO)*'.

* Imitar la el flujo del viento

canto espontaneo desde un TONO NATURAL

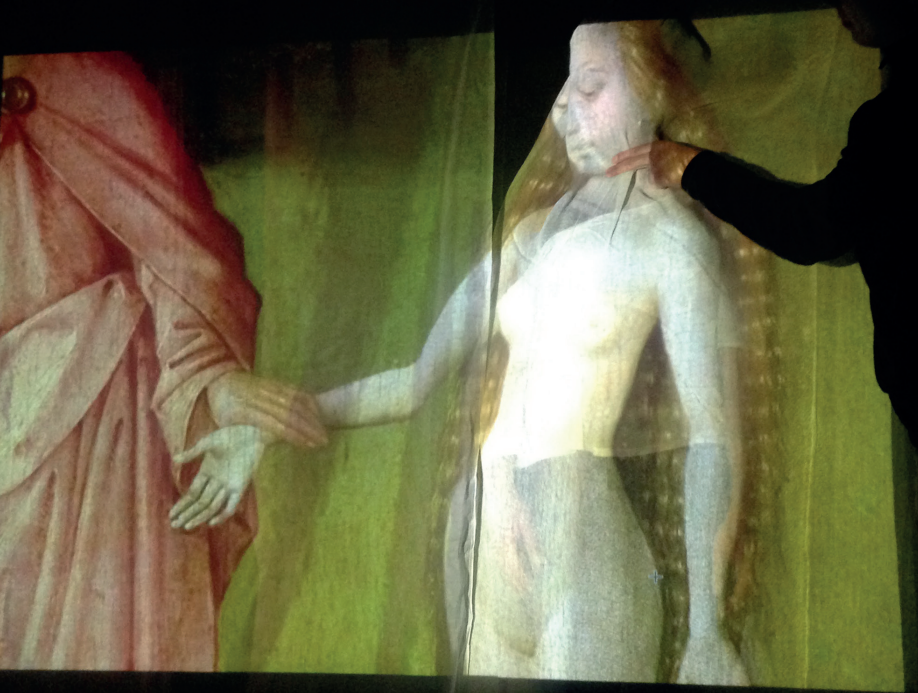
una nota, siempre p

Handwritten musical score for four staves. The first two staves are treble clef, the last two are bass clef. Each staff has a half note on G4, followed by a half note on A4, then a half note on B4. There are dynamic markings 'p' and 'f'.

←

Partitura musical de cantos espontáneos para *Punto ciego*. Autor imagen: Fernando Matus de la Parra. Fuente: Compañía Persona. (2018).

Descripción de la imagen: Partitura musical manuscrita con anotaciones en tinta negra sobre papel blanco que componen una interpretación vocal específica. En ella se aprecian varios pentagramas, cada uno con su respectiva llave de sol al principio. Hay anotaciones musicales como notas, silencios, indicaciones de dinámica y otros símbolos interpretativos de acentuación; a lo largo de las líneas se despliegan trazos ondulados, unos intensos y enredados en sí mismos como la espiral de un huracán, y otros más distendidos y espaciados, como si un lápiz dibujara el contorno de la cordillera de los Andes. Estos signos sugieren un efecto sonoro particular, por ejemplo, una variación de tono. Asimismo, se señalan indicaciones textuales como la abreviatura de dinámica “mf” (medio fuerte) y el término “susurro”. Más abajo se lee: “Canto espontáneo desde un tono natural”, seguido de “Una nota siempre p” (piano, suave). Hacia el centro de la imagen, antecedido por un asterisco, destaca el texto: “Imitar el flujo del viento”.



←

Fotografía de ensayo de *Punto ciego*. Ejercicio de descripción en torno a la pintura *El jardín de las delicias* de El Bosco. De pie: Camil Navarro. Autor imagen: desconocido. Fuente: Compañía Persona. (2008).

Descripción de la imagen: Fotografía a color en formato cuadrado. En un espacio totalmente oscurecido, una persona vestida con una chaqueta oscura y un jockey interactúa con la proyección de un fragmento del cuadro renacentista *El jardín de las delicias* de El Bosco, puntualmente en el momento en que Dios presenta a Eva ante Adán. Este cuadro ha sido proyectado sobre una tela liviana cuyas curvaturas distorsionan el aspecto de la imagen. En la proyección aparecen dos figuras: a la izquierda, una persona cuyo rostro no vemos, envuelta en una tela de color rosa pálido con pliegues profundos y un broche dorado, extiende una mano hacia la derecha con la cual sujeta la muñeca de una persona desnuda. El cuerpo de esta segunda figura es prácticamente blanco; su cabello largo y rubio cae en cascada por la espalda, mantiene la mirada baja y los labios cerrados. A la derecha, fuera de la proyección, la persona de chaqueta y jockey extiende su propia mano para tocar suavemente la cara proyectada de la figura cabizbaja. La presión de dos de sus dedos sobre la tela genera una pequeña distorsión en la imagen proyectada, específicamente en la zona de la barbilla del cuerpo desnudo que está sometido a permanecer dentro de esa imagen.

Trascender la inclusión

Las reflexiones y avances en torno a la definición de *prácticas expansivas* que hemos desarrollado en este libro son aún preliminares y seguirán desplegándose y practicándose. Tal vez no seamos nosotros quienes lleguemos a comprender plenamente sus alcances, pero sí queremos visibilizarlos como un camino posible para las nuevas generaciones de creadoras y creadores teatrales con “discapacidad”, quienes podrán desarrollar obras desde sus cuerpos, contando sus historias y transformado de alguna manera el quehacer teatral.

Con este escrito esperamos contribuir a tender un puente desde las artes escénicas hacia la discusión sobre la práctica como investigación, la formación teatral y los campos creativos más allá del capacitismo institucional. En este sentido, buscamos enfatizar el valor que creadores con “discapacidad” aportan a los estudios teatrales y al desarrollo de nuevas estéticas performativas. Desde sus culturas y existencias situadas, dichas personas generan prácticas teatrales singulares que abren nuevos territorios teórico-prácticos de exploración, que resultan fundamentales para estos propósitos.

El concepto de prácticas expansivas evidencia, en primer lugar, que las personas con “discapacidad” han sido históricamente excluidas de espacios autónomos de formación y creación escénica. La ausencia de personas con “discapacidad” en procesos de investigación escénica, en universidades y teatros —no como objeto de representación sino como sujetos de creación— es en sí misma un signo de la falla de la política de nuestras instituciones. Las Pruebas Especiales de admisión son un claro ejemplo de cómo funciona la exclusión de personas con “discapacidad” en dichos procesos, pues operan como barreras que no evalúan el potencial creativo sino la adecuación a una norma corporal preestablecida, bloqueando el acceso a una formación universitaria profesional. Esto reafirma una estructura social de poder que aún define qué persona tiene derecho a ocupar el espacio escénico, a narrar, ser percibida y comprendida, y quienes no.

La ideología de la normalidad que excluye a personas con “discapacidad” se manifiesta no solo en las instancias de evaluación y selección de las universidades, sino también en los espacios de creación profesional, en el modo de imaginar espectadores, en el diseño arquitectónico, en los fondos concursables, entre

otros ámbitos. Dicha actitud genera, como efecto colateral, una “normalización” de las prácticas teatrales tradicionales capacitistas. Por ello “expandir” es una acción que transgrede las convenciones de la práctica teatral respecto a cuestionar, por ejemplo, qué cuerpos pueden habitar una escena y cómo deben hacerlo, o antes, qué cuerpos pueden entrar a una escuela de teatro.

No desmerecemos los aportes de las prácticas inclusivas. Por el contrario, estas han permitido visibilizar las problemáticas ya descritas anteriormente e iniciar un debate saludable y fundamental. Sin embargo, creemos que son insuficientes, ya que operan desde dentro del paradigma del capacitismo. Bajo ese enfoque persisten dinámicas de exclusión que clasifican los cuerpos según una arbitraria escala de importancia social, lo que impide eliminar estructuralmente el problema: el capacitismo y la jerarquización de personas entre capacitadas y “discapacitadas”.

En las prácticas inclusivas tradicionales, el desajuste entre el cuerpo con “discapacidad” y el entorno teatral es tratado como un déficit, como algo que debe ser adaptado, corregido, compensado, invisibilizado para ser incluido en la norma. Mientras haya que incluir a alguien en la sociedad —como si ya no fuera parte de ella—, significa que internamente sigue operando la idea de que estas personas no tienen un legítimo espacio ya ganado. Las personas no tendrían por qué ser incluidas; el esfuerzo es al revés, los cerramientos de los espacios y de las mentes deben ser desmantelados.

Por ello, proponemos trascender las prácticas inclusivas, abriendo un territorio que permita derrumbar el capacitismo del teatro tradicional. La propuesta de las prácticas expansivas no es formal, no es un estilo de teatro o un tipo de obra, sino un posicionamiento artístico ante la “discapacidad”, donde los procesos creativos y pedagógicos en teatro dejan de reproducir el modelo capacitista y disciplinario tradicional.

Durante el proceso de investigación que ha llevado a la elaboración de este libro, pudimos reconocer que los campos experimentales y de investigación performativa son definitorios para el despliegue de las prácticas expansivas, donde el cuerpo material radical se asume como un elemento esencial para la producción de nuevos conocimientos teatrales. Cuando una persona con “discapacidad” toca el teatro normativo, hay choques y desencajes. Siguiendo con esta lógica, una de las grandes diferencias entre las prácticas inclusivas y las

expansivas es que las primeras trabajan en la adaptación del modelo de teatro convencional para integrar a personas con “discapacidad” en los procesos de creación; mientras que desde un enfoque expansivo se investiga en los desencajes propios de la interacción con el modelo teatral —creado por y para personas “normativas”—, buscando señalar y cuestionar la norma discriminatoria, a menudo imperceptible, en la que se basa el dispositivo escénico.

Creemos que el teatro se expande cuando se hace preguntas: ¿y si la voz sorda es otro ritmo, no una “limitación”? ¿Y si la quietud corporal no es déficit sino otra temporalidad escénica? ¿Y si la ceguera reorganiza la dramaturgia? En ese momento el entendimiento artístico cambia, pues ya no protege una norma heredada que discrimina, sino que internaliza el derecho a la diversidad. La “discapacidad” pone en evidencia que el ideal de cuerpo completo es una fantasía, que la autosuficiencia absoluta no existe y que la interdependencia es estructural en lo humano.

Nuestra propuesta no es la primera ni será la última. Muchos artistas que trabajan desde la inclusión llevan ya tiempo cuestionando la dicotomía capaz-discapaz desde dentro de esa misma práctica. Sin embargo, a diferencia de la labor inclusiva, en las prácticas expansivas no se busca la adaptación al teatro existente, sino que se lo cuestiona de raíz; es precisamente en esa transgresión, en la potencia del desencaje, donde nace este nuevo teatro que hace visible la norma en vez de adaptarse a ella. De este modo, la accesibilidad expansiva no corrige el desencaje, sino que lo convierte en un territorio de investigación.

En la obra *Punto ciego*, el trabajo de investigación y creación de Lorenzo Morales como performer ciego no se concreta añadiendo audiodescripción al final del montaje. Su presencia obligó a repensar la dramaturgia desde el principio, cuestionando qué rol tiene el sonido, las voces, los objetos, la dramaturgia y la iluminación de la obra. En definitiva, qué es la mirada ciega y qué desencajes genera al ocularcentrismo del teatro. Ese proceso de reelaboración generó, por ejemplo, la audiodescripción expansiva. Por lo tanto, el desencaje no es un obstáculo, pues sin él no habrían mutado nuestras prácticas convencionales. A este campo de exploración, que asume a todos los cuerpos como generadores de conocimiento legítimo y dentro del cual mutan nuestras prácticas, le hemos llamado “prácticas expansivas”.

De este modo, se cuestiona el enfoque del teatro inclusivo que busca adaptar el teatro a cuerpos “discapacitados”, ejerciendo una presión implícita sobre las personas para que escondan o disimulen sus experiencias situadas con el fin de “encajar” en las convenciones tradicionales. En la propuesta expansiva, por el contrario, la diferencia deja de ocultarse y se convierte en lenguaje estético. Así, las formas específicas en que las personas con “discapacidad” habitan la escena, crean una nueva manera de comprender e imaginar la corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y las prótesis, articulando un “deshacer el hacer” que redefine los códigos heredados y expande los horizontes de la disciplina teatral.

La práctica expansiva cuestiona asimismo el imperativo capitalista del rendimiento, el cual margina otros saberes y modos de ser. En una sociedad obsesionada con la producción, los cuerpos con “discapacidad” son devaluados al no encajar en los estándares convencionales de eficiencia. La vocación experimental de las prácticas expansivas acepta el demorarse, valora la pausa y el tiempo de desvío. Se trata de proyectos que aprecian el proceso de investigación, no esperan resultados reconocibles, por ello no se necesita transmitir códigos teatrales preexistentes. Por el contrario, los creadores se adentran con curiosidad en lo desconocido. Es en este acto de expansión donde se reconoce lo que realmente ocurre en la escena, asumiendo tanto los “aciertos” como las “fallas” como un despliegue de nuevas alternativas estéticas.

Esta expansión metodológica exige tomarse el tiempo necesario para profundizar en el conocimiento y aprender de las experiencias situadas de las personas con “discapacidad”. Ello implica ampliar la empatía y entender la divergencia corporal no como una limitación o un déficit, sino como una potencia identitaria que enriquece la creación escénica. Al operar desde el desencaje como herramienta crítica frente al capacitismo tradicional, las prácticas expansivas impulsan el diseño de metodologías para que personas con “discapacidad” se vuelvan creadoras e investigadoras y habiten los espacios profesionales. Con ello, no solo aportan al desarrollo de nuevas estéticas performativas, sino también al diseño de herramientas pedagógicas transformadoras para el quehacer teatral.

Para transformar el hacer necesitamos imaginar otros modos de creación, puesto que los procedimientos que heredamos se legitiman a través de los conceptos. El discurso del cuerpo capacitado, junto a las dinámicas que lo reproducen, se encarga de sostener esa validez. Dicha norma constituye una posición interna

que instala la idea de un cuerpo apto y otro no apto para la escena; un dispositivo densamente institucionalizado, pero no imposible de desmontar. Decimos “prácticas expansivas” precisamente para enfatizar en que la transformación se disputa desde la acción, por lo tanto hay que practicarla.

Lo expansivo sucede precisamente en el cruce de culturas, allí donde se ponen en tela de juicio las categorías de normal-anormal o capaz-discapaz. En ese cruce ocurre un proceso que permite desdibujar fronteras y al mismo tiempo expandir el quehacer escénico. Los creadores que trabajan lo expansivo se vuelven habitantes de dichas fronteras, desdibujando las clasificaciones tradicionales. Expansivo (no inclusivo), no sólo es un intento por desjerarquizar la relación de poder capacitista instalada entre quienes incluyen a quienes ha excluido de la sociedad. Este concepto muestra que hay un trabajo colectivo por hacer, devenir con todos quienes componemos el tejido social. Es decir, dejarnos transformar mediante el rechazo a los marcos culturales dominantes.

Como equipo de investigación, sabemos que los aparatos institucionales no cambian de forma espontánea. En el escenario chileno, cruzado por la precarización y los recortes en educación y cultura, la falta de gestión pública es crítica. Estas asimetrías sistémicas suelen abordarse de manera superficial mediante fondos concursables por proyectos, un modelo transitorio cuya continuidad hoy peligra. Urge transitar hacia una institucionalidad que asuma desde el inicio la presencia de personas con “discapacidad” en las aulas y en el teatro; allí donde las brechas son profundas, las herramientas para disputarlas y transformarlas deben ser de carácter estructural.

Esto que se ensaya en las salas de teatro también repercute en la sociedad. El concepto de “sociedad inclusiva” suele ser cooptado por el Estado para mantener un cierto orden hegemónico. Imaginamos una sociedad expansiva, centrada en el colectivo que busca descomponer las estructuras de poder existentes. La expansión exige transformar las estructuras para que sean inherentemente justas. Aquí, el concepto de “equivalencia” desplaza al de “igualdad”, ya que mientras la igualdad suele aplicar un trato idéntico y homogéneo, la equivalencia reconoce las diferencias singulares y distribuye los recursos necesarios para asegurar una participación plena.

En la sociedad expansiva se invitará a ampliar el conocimiento y el entendimiento para que la sociedad se vuelque a conocer a los demás: a conocer la cultura de la ceguera, la cultura de la sordera, entender que la sociedad es diversa y hacerse cargo de esa diversidad. En conclusión, esta crítica apunta a la necesidad de ir más allá de una simple “sociedad inclusiva” que puede perpetuar las desigualdades existentes. En cambio, se propone una “sociedad expansiva” que desafíe las estructuras de poder, valore la diversidad y promueva la equivalencia en lugar de la igualdad. La práctica expansiva es un laboratorio de lo que se tiene que hacer afuera. Esto que explicamos desde el teatro es lo que esperamos que se replique en toda la sociedad.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Traducido por Mercedes Ruvituso, Editorial Anagrama, 2015.
- Aparicio, Andrés. *Still Bodies: A Disability-Informed Approach to Stasis in Theatre*. 2021. Pontificia Universidad Católica de Chile, tesis doctoral.
- Arroyo, Paola y Luis Vera Fuente-Alba. «Disidencia funcional, una propuesta desde el Sur para repensar la “discapacidad”». *Aequitas: Revue de développement humain, handicap et changement social*, vol. 28, n.º 2, 2022, pp. 181-90.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducido por Genaro R. Carri y Eduardo A. Rabossi, Editorial Paidós, 2016.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Editorial Paidós, 2002.
- . *La fuerza de la no violencia*. Traducido por Albino Santos Mosquera, Editorial Paidós, 2021.
- Brugarolas Alarcón, María Luisa. «Una escena sin estigmas: Procesos creativos inclusivos». *Fila á: Revista científica de artes escénicas y audiovisuales*, n.º 2, 2018, pp. 11-20.
- Campbell, Fiona Kumari. *Contours of Ableism: The Production of Disability and Abledness*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Collins, Ayse, et al. «Exploring Barriers to Social Inclusion for Disabled People: Perspectives from the Performing Arts». *Journal of Management & Organization*, vol. 28, n.º 2, 2022, pp. 308-28.
- Contreras Lorenzini, María José, Rox Gómez Tapia y Pablo Cisternas Alarcón. *Cadáver exquisito: Tres experiencias de investigación performativa en Chile*. Editorial OsoLiebre, 2020.

- Contreras Lorenzini, María José. «La Práctica como Investigación: Nuevas Metodologías para la Academia Latinoamericana». *Poiésis*, n.º 21-22, jul.-dic. 2013, pp. 71-86.
- Crow, Liz. «Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de “discapacidad”». *Encuentros con desconocidas: Feminismo y “discapacidad”*, editado por Jenny Morris, Editorial Narcea, 1996, pp. 229-50.
- Cruza Díaz, Loreto. «Teatro Sordo: Historia de un proceso». *Apuntes de Teatro*, n.º 152, 2020, pp. 81-91.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Traducido por Ramón Hervás, Editorial Paidós, 1994.
- Ferrante, Carolina. «El éxito de la Teletón en Chile: paradoja y mensaje en la era de los derechos». *Boletín Onteaiken*, n.º 23, mayo 2017, pp. 44-60.
- Fox, Ann M. y Carrie Sandahl. «Drama, Theatrical Performance, and Disability». *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, vol. 12, n.º 2, 2018, pp. 123-29.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, 1975.
- Garland-Thomson, Rosemarie. «Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept». *Hypatia*, vol. 26, n.º 3, 2011, pp. 591-609.
- Goebbels, Heiner. «¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas». *Post(s)*, vol. 5, USFQ Press, 2019, pp. 212-20.
- González Torres, Ignacia. «Esconder la diferencia: El fracaso de las pruebas especiales y la selección capacitista dentro de las instituciones universitarias de formación teatral en Chile». *Discensos*, n.º 1, 2022, pp. 33-56.

---. *Percibir en la oscuridad: Alteraciones de la noción de cuerpo, espacio y tiempo escénico en la percepción auditiva y visual*. 2015. Pontificia Universidad Católica de Chile, tesis de magíster.

Haseman, Brad. «A Manifesto for Performative Research». *Media International Australia*, n.º 118, feb. 2006, pp. 98-106.

Keller, Helen. *El mundo donde vivo*. Editorial Idunn, 2015.

Krauss, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». *October*, vol. 8, 1979, pp. 30-44.

Kuppers, Petra. *Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*. Palgrave Macmillan, 2011.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Traducido por Gabriel Zadunaisky, Ediciones Manantial, 2008.

Márquez, Francisca, Lorena Núñez y Carlos Salas. «Cuerpos y miradas rebeldes en el paisaje de la protesta: Mutilar, conmemorar y borrar». *Revista de Antropología Social*, vol. 34, n.º 1, 2025, pp. 91-104.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducido por Horacio Pons, Amorrortu Editores, 2007.

Oliver, Michael J. «¿Una sociología de la “discapacidad” o una sociología discapacitada?». *Discapacidad y sociedad*, compilado por Len Barton, Ediciones Morata, 1998, pp. 34-58.

Ortiz, Rubén. «Escena expandida». *Teatralidades del siglo XXI: El amor sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015.

Pérez Delgado, Hitandehui. «Teatro y discapacidad en México». *Revista Española de Discapacidad*, vol. 2, n.º 2, 2014, pp. 235-46.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón Ediciones, 2018.

- Rodó-Zárate, María. *Interseccionalidad: desigualdades, lugares y emociones*. Bellaterra, 2021.
- Romero Rojas, Víctor. «Discapacidad y acceso a la cultura: El valor de una educación no formal a través del teatro aplicado». *Apuntes de Teatro*, n.º 145, 2020, pp. 48-63.
- Rosato, Ana, et al. «El papel de la ideología de la normalidad en la producción de “discapacidad”». *Revista Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. 12, n.º 39, 2009, pp. 87-105.
- Sandahl, Carrie. «Disability Art and Culture: A Model for Imaginative Ways to Integrate the Community». *Alter: European Journal of Disability Research*, vol. 12, n.º 2, 2018, pp. 79-93.
- Skliar, Carlos. «Acerca de la alteridad, la normalidad, la anormalidad, la diferencia, la diversidad, la “discapacidad” y la pronunciación de lo educativo». *Debates y perspectivas en torno a la “discapacidad” en América Latina*, compilado por María Eugenia Almeida y María Alfonsina Angelino, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012, pp. 180-94.
- Spiegelburd, Rafael. «Entrevista. Rafael Spiegelburd (Argentina)». *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*, editado por Susanne Hartwig y Klaus Pörtl, Max Niemeyer Verlag, 2008, pp. 60-90.
- Vite, Daniel. «La fragilidad como resistencia contracapacitista: de agencia y experiencia situada». *Nómadas*, n.º 52, 2020, pp. 13-27.
- Torres, Rebeca. «Making Disability Aesthetics Thrive: Creating Access and Eliminating Barriers». *Documentary Magazine*, International Documentary Association, 21 ago. 2020.
- Yarza de los Ríos, Alexander, et al. «Ideología de la normalidad: un concepto clave para entender la “discapacidad” desde América Latina». *Estudios críticos en “discapacidad”: una polifonía desde América Latina*, coordinado por Alexander Yarza de los Ríos, et al., Clacso, 2019, pp. 21-43.

Entrevistas y testimonios de campo

Breier, Heidrun. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 28 jul. 2025.

Ferreira, Alejandro. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 12 jun. 2025.

González, Ignacia. *Bitácora de proceso de Punto ciego*. 2018. Manuscrito inédito, archivo personal de la autora.

Henríquez, Tomás. *Bitácora de proceso de Punto ciego*. 2018. Manuscrito inédito, archivo personal del autor.

---. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 1 jun. 2025.

Larraín, María Teresa. Entrevista personal. Realizada por Ignacia González y Patrizio Gecele, 10 nov. 2016, Santiago.

Matus de la Parra, Fernando. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 13 jun. 2025.

Navarro, Camil. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 20 jun. 2025.

Torrejón, Gabriela. *Bitácora de proceso de Punto ciego*. 2018. Manuscrito inédito, archivo personal de la autora.

---. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 1 jun. 2025.

Traslaviña, Francisca. Entrevista personal. Realizada por Patrizio Gecele, 19 mayo 2025.

Charlas y ponencias

Bynum, Caroline Walker. *Shape and Story: Metamorphosis in the Western Tradition*. 1999 Jefferson Lecture in the Humanities, 22 mar. 1999. National Endowment for the Humanities, comunicado de prensa.

González Torres, Ignacia. «Hiding the Difference: Ableism During the Selection Process Within Theater Programs of Chilean Universities». Hildesheim University, 27 May 2022, Hildesheim University, Hildesheim, Alemania. Ponencia.

---. «Punto ciego, entrenamientos capacitantes y discapacitantes para la puesta en escena». Exposición y conversatorio, 2018, La Máquina del Arte, Santiago de Chile. Ponencia.

Morales, Lorenzo e Ignacia González Torres. «¿Es público el teatro? El sistema capacitista y su expresión en la práctica teatral». Semana de Trabajo y Jornadas de Estudio RED de Inclusividad Urbana, 13 ago. 2019, Casa Central Universidad de Chile, Santiago de Chile. Ponencia.

---. «Audiodescripción expansiva: la transformación de un dispositivo de accesibilidad en una estética». 5.º Festival AcceCine, 14 nov. 2023, Lima, Perú. Ponencia online.

---. «Punto ciego: Prácticas Expansivas para la Puesta en Escena». Simposio Acciones Transversales Inclusivas, VII Encuentro de Teatro de Discapacidad “Otros Territorios”, 11-14 dic. 2019, Xalapa, Veracruz, México. Ponencia no publicada.

---. «Tecnologías Expansivas». Encuentro INCLUYE, 28-31 ago. 2018, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile. Ponencia no publicada.

Fuentes normativas y recursos digitales

Agenda Transparencia. «La imagen arde: una obra de teatro inclusiva y sensible». *Agenda Transparencia*, 3 sept. 2025.

Centro Cultural Gabriela Mistral. *Incluye 2018*. GAM.

---. *Robot: Ecos neurodivergentes*. GAM.

Chile, Ministerio de Educación. *Marco general de educación inclusiva: Documento de trabajo*. Unidad de Inclusión y Participación, 2023.

---, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. *Ley de no discriminación (Ley Zamudio)*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

---, Ministerio de Planificación. *Ley N° 20.422: Establece Normas sobre Igualdad de Oportunidades e Inclusión Social de Personas con Discapacidad*. 10 feb. 2010.

Create London. *About Us*. Create London.

Otro Cuerpo Teatro (@otrocuerpoteatro). Perfil oficial. *Instagram*.

Pontificia Universidad Católica de Chile. *Prueba Especial de Actuación: Requisitos de Postulación*. Admisión UC.

Sindicato de Actores, Actrices, Trabajadores y Trabajadoras de las Artes Teatrales de Chile. *Protocolo de género*. Sidarte.

Sona VR. *SONA: Virtual Reality from the Perspective of Blind and Visually Impaired People*. Portal oficial del proyecto, 2026.

Un-Label. «Current Residence: Sona – Auditory VR». *Un-Label: Performing Arts Company*, 2026.

Universidad de Chile, Facultad de Artes. *Prueba de Actuación Teatral 2026*. Documento informativo institucional.

---, Vicerrectoría de Asuntos Académicos. *Estudiantes en Situación de Discapacidad (SIESD): Admisión Especial*. Uchile Pregrado.

Leduc, Véro. *Portfolio: Performances et musiques sourdes*. Archivo digital de la artista, 2026.

«Zoonoros en la FLIR». *Programas*, Instituto Mexicano de la Radio, 2026.

Audiolibro



Este libro se terminó de imprimir en la primavera de 2026, en los talleres de Imprenta Cipod, en Santiago de Chile. Para su confección se utilizó papel ahuesado de 80 gramos al interior, y una cubierta de 300 gramos. Se utilizaron las fuentes tipográficas Utem Sans en sus variantes regular, italic, bold, black y black italic; y Biblioteca Sans en su variante book. Ambas fuentes fueron diseñadas por el tipógrafo chileno Roberto Osses Flores. La edición estuvo bajo el cuidado de Paula Loncón y el diseño, de Diego Rouliez.



¿Qué es un cuerpo "capacitado"? ¿Necesita el teatro cuerpos capacitados?

Estas preguntas guían un análisis retrospectivo en torno a la experiencia de *Punto ciego* (2018), obra de la Compañía de Teatro Persona que abrió un espacio de reflexión sobre las formas en que el campo escénico define quiénes pueden crear, participar y producir conocimiento.

Las prácticas expansivas plantean que la presencia de personas con "discapacidad" en procesos creativos y espacios de formación profesional transforma metodologías, convenciones y estrategias para la creación. Desde esta perspectiva, la accesibilidad se entiende como una oportunidad para modificar estructuras opresivas materiales y simbólicas del campo escénico.

Reflexiones, experiencias y herramientas se entrelazan en estas páginas para cuestionar el capacitismo y abrir nuevas preguntas sobre los cuerpos, la creación y los modos de resistencia en un sistema diseñado para la productividad estandarizada.



OsolLiebre

Proyecto financiado por el Fondo Nacional
de Fomento y Desarrollo de las Artes
Escénicas. Convocatoria 2024.