
Teatro y discapacidad en México

Theatre and disability in Mexico

Palabras clave

Arte, teatro, discapacidad visual, comunidad de sordos.

Keywords

Art, theatre, visual disabilities, deaf community.

1. Contexto y antecedentes

Como docente por cuatro años de educación especial y proyectos artísticos independientes con población infantil con discapacidad, he sido testigo constante de las condiciones de exclusión, discriminación y abandono que aún vive la población con discapacidad en México. Así también en este camino, y por mi propio acercamiento a las artes en general y al teatro comunitario, tuve contacto con artistas con discapacidad y en proyectos que vinculaban las artes y problemáticas sociales en específico. Reconocí así, la relevancia de indagar el acercamiento que esta población tiene con el arte, visibilizándose desde estos escenarios.

Este escrito es un avance de investigación de mi tesis como alumna de la maestría en artes escénicas de la Universidad Veracruzana, México. Se vincula con otras investigaciones en torno a las artes desde esta población, pues cada vez existe un mayor repertorio de experiencias otrora consideradas inconcebibles, tales como: fotógrafos ciegos, bailarines con discapacidad motriz, obras dancísticas y otras artes escénicas con la población con discapacidad intelectual, entre otros muy variados ejemplos.

Hitandehui Margarita Pérez Delgado

<bonhita@hotmail.com>

Universidad Veracruzana, México

Para citar:

Pérez Delgado, H.M (2014): "Teatro y discapacidad en México", *Revista Española de Discapacidad*, 2 (2): 235-246.

<<http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.02.02.13>>



Partimos entonces de la premisa de reconsiderar el arte como necesidad inalienable a todas las personas y todos los sectores de la población, no de manera exclusiva a la comunidad artística o a instituciones de arte, sino como una experiencia que debe estar al alcance de todos/as para desarrollar la integridad de las personas y comunicar al mundo de maneras distintas. Canclini (1987:50) argumenta al respecto que “(...) si estamos convencidos de la importancia de los derechos culturales y del papel que la democratización de los bienes simbólicos cumple en la democratización global de la sociedad, las demandas en este campo debieran ocupar un puesto central en las luchas políticas para lograr cambios estructurales”.

En todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo el teatro, las personas con discapacidad han sido excluidas por el discurso hegemónico teatral. Se ha hecho evidente la necesidad de garantizar la igualdad de oportunidades de esta población y su inclusión plena a la sociedad. Es así como surge esta investigación que pretende formar parte del engrane en la construcción teórica de fenómenos emergentes como es el teatro desde la discapacidad ¿Existe? ¿Podemos hablar de un teatro, un arte desde la discapacidad? ¿Qué epistemologías se ponen en juego al abordar este tema? ¿Desde qué perspectiva me inserto como investigadora en este campo de estudio? No pretendo agotar todas las respuestas en este trabajo, pero ojalá pueda abrir caminos para el debate y alguna ínfima plataforma para la reflexión.

El surgimiento de experiencias y de transiciones en cuanto a la participación de la población con discapacidad en la cultura, va en concordancia con la aparición del tema común de la reivindicación de sus derechos humanos y de la plena ciudadanía en vías de una sociedad que aspira a ser democrática. Un evento relevante fue la declaración en 2006 de la *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad* (en adelante CDPD), siendo el primer tratado de Derechos Humanos del siglo XXI de la ONU y el primero de carácter vinculante a nivel internacional. En este importante documento se declara que el arte debe ser un bien común

y forma parte de los derechos económicos, sociales y culturales, al reconocer el derecho de las personas con discapacidad a participar en igualdad de condiciones con las demás y considera importante el desarrollo de su “potencial creativo, artístico e intelectual, no sólo en su propio beneficio sino también en el enriquecimiento de la sociedad”, en este caso aplicable a la práctica escénica contemporánea.

México ha seguido este proceso y eso ha llevado al surgimiento de un mayor número de experiencias teatrales que desde la discapacidad en escena, crean a partir de sus formas de ser y estar en el mundo, creyendo en su derecho y capacidad para aportar y formar parte de la cultura; no obstante, hace falta hablar de estas, reflexionarlas, que los campos de conocimiento se permitan provocar y cuestionar los paradigmas arraigados por años, en suma; colocar el tema en la mesa central del juego social.

2. Teatro y discapacidad

A lo largo de la historia del teatro ha habido diversas concepciones y aproximaciones al fenómeno teatral. El teatro ha seguido el curso de la evolución de las sociedades con sus procesos artísticos, ideológicos, económicos y políticos, entre otros; no obstante, también tiene en su acaecer una dinámica propia. “Desde sus formas primigenias, en cualquier lugar donde ha nacido o ha vuelto a nacer, el teatro ha sido un fenómeno que contribuye a articular la ética ciudadana” (Obregón 2011:26), las posibilidades del teatro para interpelar y construir realidades sociales más armónicas y dignas.

Generalmente se discurre el teatro de las personas con discapacidad en un marco “terapéutico” y “rehabilitador”, abordajes aun derivados del enfoque médico, que coexisten con el paradigma de la discapacidad desde un enfoque de derechos. Conscientes de la transición paulatina en las maneras de comprender y acercarse al tema de la

discapacidad, es relevante que en materia de acceso a la cultura también se visibilicen aquellas experiencias que desde la discapacidad interrogan a la “normalidad” en el arte.

Algunas aportaciones del escritor y ensayista chileno Juan Villegas nos brindan elementos para el estudio del discurso propio de este tipo de teatro, lo que comunica, la manera en que nos habla de su contexto y de su posición en la historia:

El concepto tradicional de “teatro” ha contribuido a la exclusión de importantes prácticas escénicas, de discursos teatrales que no coinciden con el canon y que, a la vez, ha sido un factor importante en la exclusión de prácticas teatrales latinoamericanas de las historias del teatro que aspiran a ser “mundiales” y “transnacionales” (Villegas, 2005:15).

Desde los estudios de la teatralidad es necesario dirigir la mirada a las discapacidades, porque a la vez es mirarnos a nosotros mismos. Partiendo de la filosofía del teatro, del derecho de toda persona a ser artista; un teatro como acontecimiento ontológico: “el poner un mundo/mundos a vivir (mundo de la discapacidad), contemplar esos mundos, co-crearlos” (Dubatti, 2011:29-31), esos mundos que en apariencia son inexistentes. El teatro en tanto producto cultural establece una relación dialógica con la sociedad retroactuando y transformándose, aporta al cambio cultural y al devenir histórico, ya que como dice Domingo Adame (2004) el teatro es un:

“Espacio donde la cultura confronta su capacidad de permanencia y transformación; la teatralidad, el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente (personaje, actuación, gesto, movimiento, palabra, espacio, tiempo, objetos, sonidos, etc.), estructurados o entramados por un productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo) que son percibidos e interpretados por un receptor a partir de su propia experiencia cultural, ponen de manifiesto la alteridad y sentido de la realidad representada”.

El objeto de estudio de esta investigación, fue el teatro realizado en México durante 2013 y 2014 por personas con discapacidad visual y población con discapacidad auditiva, a la cual, siguiendo sus fines reivindicativos, se le denominará comunidad sorda. Al hacer el mapeo de las experiencias que en este tenor existían en nuestro país, se identificó solo una experiencia consolidada y planteada *desde* la comunidad de sordos en este caso: Compañía de teatro de sordos “Seña y Verbo” y la obra teatral *La casa de los deseos*, que está planteada *para* la discapacidad visual, con veinte y quince años respectivamente de trabajo ininterrumpido. Se conocieron sus respectivos enfoques y sus metodologías, se estudiaron a su vez las aportaciones de este teatro para la exploración de nuevas teatralidades teatrales¹ y por lo tanto, poéticas. Existen otras experiencias que sobre la marcha fui conociendo sobre teatro y discapacidad y que se encuentran en proceso de consolidación, tales como: Obra teatral “Mira lo que veo”: experiencia de teatro foro con alumnos ciegos de la Unión de Minusválidos de Querétaro, dirección teatral de Andrea Ornelas; Encuentro de teatro de discapacidad de San Luis Potosí y compañía “Teatro Ciego”, bajo la dirección de Juan Carlos Saavedra, quienes han hecho varios montajes desde 2007 con un teatro a oscuras.

3. Compañía teatral “Seña y Verbo”

Para hablar del teatro de la discapacidad en México, es trascendental hablar de la población sorda y para hablar de teatro de sordos es ineludible hablar de “Seña y Verbo”. A principios de 1993, Alberto Lomnitz y un

1. Nos referimos a teatralidades teatrales unido al de poética, según lo distingue el teórico de los estudios teatrales Argentino Jorge Dubatti: “Llamamos *poiesis* o ente poético a aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poéticas*, le otorga estatus ontológico de arte” (2009:6). Pues como se abundará más adelante la teatralidad abarca una amplia variedad de eventos en la cultura, es por ellos que se distingue la teatralidad teatral en este caso.

grupo de colaboradores comenzaron a trabajar en la fundación de una compañía mexicana profesional de teatro de sordos con apoyo del Fideicomiso para la Cultura México/EUA (FONCA, Fundación Rockefeller, Bancomer). El nombre hace alarde de su naturaleza bilingüe y de la acción como centro del arte teatral “Seña y Verbo”.

Entre los años 1992 y 1993 tras una experiencia que como actor oyente de la National Theater of the Deaf había tenido Lomnitz, se sembró la semilla “señiverbiana” como le he llamado al impacto que ha tenido en nuestro país y en Latinoamérica. Reunieron a un grupo de 80 sordos aproximadamente, realizando una suerte de curso propedéutico a fin de seleccionar a los posibles actores, quedando al final un grupo de diez, de los que se dividieron en dos elencos para montar sus dos primeras obras: “La fiesta del silencio”, una puesta en escena de Enrique Singer, para niños y niñas, y “La representación o los peligros del juego” de Hugo Hiriart, bajo la dirección de Alberto Lomnitz; ambas presentadas en el teatro “Reforma” de la ciudad de México. Desde aquel año hasta el 2014, en el cual celebran sus veintiún años, han montado casi una veintena de obras dirigidas en su mayoría por Alberto Lomnitz, pero donde han participado destacados creadores escénicos de México.

La compañía presenta durante todo el año obras para adultos y niños, en las cuales la lengua de señas mexicana (LSM) se combina en escena con el español hablado, para crear espectáculos que gozan sordos y oyentes por igual; es por ello que se asume como una compañía bilingüe y bicultural. “Seña y Verbo” está integrada por actores sordos y algunos actores oyentes que son invitados en cada proyecto.

Gana su primer premio en 1995 con el premio Especial “María Tereza Montoya”, otorgado por la Unión de Cronistas y Críticos de Teatro, A.C. (UCCT): “A producciones caracterizadas por alcanzar niveles de calidad en todos sus rubros y que son una aportación al quehacer teatral mexicano”.

Obtienen el Reconocimiento Especial otorgado por el I Congreso Internacional de la Discapacidad en el año 2000, por la labor realizada en favor de la comunidad sorda de México. También reciben la invitación a presentar la obra “El Códice” dentro del marco del III Congreso de la Federación Mundial de Sordos, que se llevó a cabo en Viena, Austria y una invitación a Alberto Lomnitz para presentar una ponencia acerca de *Seña y Verbo* en el I Deaf Theatre Conference (Conferencia de Teatro de Sordos), organizada por *National Theatre of the Deaf* de Estados Unidos, en el estado de Connecticut, EU. A partir de estos reconocimientos, sus obras han sido premiadas y la compañía becada de manera ininterrumpida por el programa “México en escena” del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes desde 2007 a la fecha.

En 2008 con el apoyo del FONCA: *México en escena* se inicia el proyecto “*Manos a los estados*”. Un proyecto de teatro comunitario, que involucra a la comunidad de sordos, las instituciones culturales, la comunidad artística y el público de la región en el interior de la República Mexicana para el desarrollo de la comunidad de sordos mediante el teatro. Hasta la fecha se han creado cinco compañías en Culiacán, Torreón, Guadalajara, Aguascalientes y San Luis Potosí. Tras esto se pudo organizar el Primer Festival de Teatro de Sordos en 2012 con su segunda emisión en este 2014.

Sobre una de las múltiples funciones de “Seña y Verbo” en esta red de teatro recién fundada, está la de “(...) ayudar en la selección de directores y actores de los grupos que la forman así como en la relación con las instituciones y empresas a fin de obtener subsidios”.

Cabe decir que cuando fue fundada la compañía la situación en el país era muy ríspida, así lo describe Lomnitz:

“(…) de veras es creo que es difícil para alguien de tu edad, realmente saber lo que era el mundo de la disca o sea la palabra discapacidad y la discapacidad hace veinte

años (...) el gobierno de Zedillo lo empezó a querer volver de moda (...) dentro del gobierno de Zedillo empezó a salir mucho como a hablar de personas con discapacidad y (...) meter rampas y (...) como ahí fue un cambio muy notorio (...) pero previo a Zedillo era un tema del que no se hablaba (...) es como si no existiera (...) como si no existiera de verdad (...), no había nada nada, no había ningún interés (...) era una cosa completamente olvidada, descuidada (...) entonces cuando nosotros empezamos, cuando empecé con “Seña y Verbo” era así, la gente volteaba y decía, ¿Qué? ¿Teatro con sordos? ¿Qué es eso?” (Lomnitz, 2013b).

A pesar de ello, lo que llamó la atención y que salvaba a esta singular compañía era su trabajo, que inauguraba una “veta original”, como lo califica el mismo Lomnitz. Estaban en un campo virgen haciendo algo que nadie estaba haciendo, pero además en donde se descubrió una necesidad que cada vez ha ido creciendo, un interés cada vez más latente por grupos minoritarios, por sectores tradicionalmente excluidos. Esto, aunado a que desde el principio se esmeraron muchísimo por cuidar la calidad de las obras, hizo que la compañía creciera paulatinamente y de manera constante en nuestro país y con el reconocimiento en la región latinoamericana también.

Cuenta Lomnitz sus reservas por mucho tiempo para abordar temáticas de la misma comunidad sorda ante su temor de no ser tomados en serio como agrupación profesional, pues quería ganarse al público de teatro (Lomnitz, 2013: 87). La prensa los calificaba como teatro de sordos, además de recibir todo el tiempo comentarios de felicitación “por su gran labor altruista”; esto les molestaba en gran manera y fue un largo recorrido dejar atrás esas adjetivaciones asistencialistas con las que se valoraba la compañía, pues Lomnitz enfatiza “¡Nadie quiere asistir al teatro por lástima!”. Fue así como en 1999, a petición de los mismos actores sordos que querían hablar de su comunidad y problemática, se hizo el montaje *Ecos y Sombras*, logrando al contrario a lo que se esperaba, un gran reconocimiento y prestigio.

“Seña y Verbo” surgió motivada por intereses exclusivamente estéticos:

“(…) explorar las posibilidades escénicas de un idioma visual; más aún, las posibilidades de un teatro bilingüe en el que podrían interactuar de manera simultánea un idioma visual (manifestación del cuerpo humano en movimiento) y un idioma oral (inmerso a su vez en el universo de los sonidos y la música). Un teatro literalmente audiovisual” (Lomnitz, 2011: 38).

No se imaginaban, según Lomnitz, el vuelco del que formaría parte su trabajo dadas las condiciones y las luchas de la población sorda en nuestro país.

4. Puesta en escena *La casa de los deseos* de la compañía teatral “Carlos Ancira”

La casa de los deseos, obra de teatro de la compañía teatral “Carlos Ancira” fue montada originalmente para un público ciego, presentándose por primera vez en Puebla, Pue., México en 1999. Dirigida por el Maestro Pablo Moreno Viveros, *La casa de los deseos* es un melodrama que estimula todos los sentidos (gusto, tacto, olfato, oído y propiocepción). Con duración de 60 minutos aproximadamente, con 15 minutos de recibimiento y explicación antes de entrar al espacio y otros 15 minutos para la retroalimentación que se realiza al final con todos los asistentes.

Tras las primeras presentaciones únicamente con población ciega, decidieron ampliar el público a personas sin discapacidad visual, quienes la apreciarían con ojos vendados, a pesar de no ser la misma vivencia; el objetivo es sensibilizar y colocarlas al menos por un momento en la misma situación de una persona ciega. “(…) Es única por sus características, pionera en el país y en la región latinoamericana pues su acomedido”, según palabras escritas por el Maestro Moreno, es “contar una historia, como corresponde al

teatro y donde ninguno de los asistentes cuenta con su vista, sean ciegos o no”.

“¿Pero cómo se logra esta obra si el teatro ha sido hasta ahora básicamente visual?” pregunta inicialmente el Maestro Pablo Moreno. La palabra teatro deviene etimológicamente, según la Real Academia de la Lengua Española, del latín *theātrum* y éste a su vez del griego *θέατρον*, de *θεάσθαι*, que significa: mirar. Desde este punto de vista, el teatro tradicionalmente ha sido para ser mirado, observado, visto; sin embargo, parece relevante no restringir el término “ver” reduciéndolo a los ojos.

Ante lo anterior se puede decir que la discapacidad sólo se manifiesta cuando existen barreras para poder acceder a manifestaciones artísticas como las producciones teatrales; no obstante, cuando se plantean creaciones artísticas utilizando otros sentidos, como en este caso, la discapacidad desaparece al menos en ese contexto y momento. Es ahí cuando el teatro puede aportar a la inclusión social.

4.1. Un poco de historia

Pablo Moreno no planeaba hacer algo sobre teatro para ciegos, más bien lo encontró en el camino casualmente: se encontraba realizando un montaje infantil basado en canciones de Crí-Crí para su hijo que recién había nacido. La obra fue llevada a un asilo y en él se encontraron a gente ciega por catarata senil y edad; entonces este público comenzó a opinar que la obra les había gustado, que les recordaba cuando no había tele y se escuchaba mucho la radio, con Crí-Crí que contaba cuentos y cantaba las canciones. Fue ahí como se le ocurrió hacer algo dirigido a ellos en específico.

“(…) en toda mi carrera y en todo el tiempo que llevaba yo nunca había visto un ciego en el teatro, por ejemplo (...) o sea nunca me había tocado ver a una persona ciega que fuera al teatro... entonces dije ¿Por qué no van al teatro? Porque no hay una obra para ellos. Es como la tele para ellos, todo queda más lejos (...) el teatro es lío, es espectáculo de contacto,

de energía, de un montón de cosas que fluyen entre el público y el actor, el escenario y donde está el público (...) entonces igual les queda muy al margen, por eso no van, por eso se aburren(...)” (Moreno, 2014).

Hasta ese momento quedó como una idea únicamente, hasta que comenzaron a sacar los apoyos de FONCA, el FOESCA, etc.; se armó el proyecto y la idea, fue así como se fue aterrizando; a la tercera vez que el proyecto fue propuesto para financiamiento se logró y fue entonces cuando con este recurso, en un año, se hizo todo el planteamiento, montaje y producción en general.

Comenzando la investigación, se percataron de que el montaje debía partir de dos o tres hipótesis e intentaron demostrarlas o hacerlas falsas. Se hizo un grupo multidisciplinario de trabajo con psicólogos, médicos oftalmólogos y con ciegos, comenzando a involucrarse con ellos, conocer sus problemáticas. Los psicólogos ayudaron a la realización y aplicación de un cuestionario con preguntas clave como: ¿Qué sentimientos te despierta la música clásica? o ¿Qué siente cuando escuchas esto o cuando hueles esto?, entre otras. Intentaron incluir todos los sentidos; a partir de estos resultados entender los diferentes niveles de percepción en función de la ceguera total, la baja visión o la ceguera legal, una serie de términos que marcan diferencias en las apreciaciones de la obra.

Al inicio de los acercamientos con las personas con discapacidad visual, encontraron muchas resistencias y actitudes a la defensiva, debidas al trato de manipulación y abuso a la que la población ha sido objeto por muchos años. Tomaron un grupo de aproximadamente noventa ciegos de Puebla y de Tlaxcala para hacer el muestreo, tras la aplicación de dos o tres cuestionarios se entregaron los resultados sobre sus preferencias, rechazos y necesidades. Pablo Moreno describe toda esta parte y sobre todo el montaje como muy complicado, llena de momentos de frustración al no saber cómo abordar la obra de la mejor manera, pues su intención era “lograr un texto y orientar el montaje para que, sin recurrir a la

narrativa, los espectadores perciban las acciones y emociones de la obra, que transcurre en un circo venido a menos, antes de una función” (Moreno, 2014).

Las primeras representaciones de *La casa de los deseos* fueron exclusivamente para ciegos. Una vez evaluados los cuestionarios con psicólogos y el equipo de investigación se amplió la propuesta para el público en general. A los siete meses del estreno, la actriz Ofelia Medina develó la placa conmemorativa de las 150 representaciones, junto con el secretario de Cultura de Puebla Pedro Ángel Palou. Posteriormente realizaron una gira por 24 estados de la República, a través de CONACULTA y los Institutos de Cultura de cada estado. En 2002 el actor Roberto Sosa y la Mtra. Esther Hernández Palacios, de animación cultural de CONACULTA, develó la placa por las 550 representaciones de *La casa de los deseos*. Posteriormente realizaron una temporada en el Centro Cultural del Bosque, dentro del Programa de Teatro Escolar del INBA y en Puebla realizaron presentaciones con la beca del programa Educación por el Arte 2002-2003 (CONACULTA-INBA-CENART).

En junio de 2004 la obra se presentó en el *VSA Internacional Arts Festival* de Washington, D.C., en 2005 en el 100% Art Festival de Israel y en Colombia en el Encuentro Internacional de Teatro Joven. En 2006 se presenta en *Festival Latinoamericano de Teatro Ovalle*, Chile, en el 6th Sense in performance Art de Taiwán y en Cuba en la primavera teatral, en agosto en el festival AITA IATA en la Habana, invitados al *Festival de Praga Apostrof 2006*, y en Octubre de ese año en la *Muestra Internacional de Teatro de Paysandú Uruguay y Argentina*. En el 2007 se presentó en Ovalle, la Serena, Copiapo, Valdivia, Santiago de Chile.

Finalmente en 2012 se presentaron en Valencia (España), en el *3er Festival de Teatro Social “ReACT”* y en 2013 en el Festival Internacional Sheati de Perú y el Festival Internacional de teatro de Crespo en Entre Ríos Argentina, acudiendo a este último de nueva cuenta en la emisión 2014. A la actualidad prosiguen con función

permanente los sábados en la ciudad de Puebla y en otros estados de la república mexicana, superando ya las 1.500 representaciones.

4.2. Puesta en escena

Caminando por la calle 7 oriente, N° 9, en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla se encuentra un plotter en el que se puede leer: “Teatro Ciego: *La casa de los deseos*, ¡Asiste a ojos vendados!”. Conforme la gente va comprando sus boletos se va formando el grupo que entrará al mismo tiempo a la puesta en escena.

Se forma una fila, aun sin los ojos vendados una actriz ciega se coloca al frente del grupo y nos lee el programa de mano plasmado en una regleta en braille que dice: “Bienvenido al circo *La casa de los Deseos*, donde lo más importante eres tú”. A continuación se nos dan las indicaciones generales, entre ellas, que se nos colocará un antifaz, por lo cual no veremos con los ojos en toda la obra; la recomendación de ir en fila al entrar al espacio donde se llevará a cabo; indicaciones generales de orientación y movilidad para ciegos y débiles visuales, así como el énfasis en la importancia de la seguridad y confianza en nuestro guía.

Una vez colocados los antifaces comenzamos a avanzar, primero en piso plano y luego vinieron los escalones. subimos aproximadamente 15 escalones para acceder al espacio donde se llevaría a cabo la obra. Llegando al lugar, a indicación de los actores comenzamos a desplazarnos por el espacio, caminando en fila y tomándonos de los hombros, marchando, trotando y dando media vuelta para caminar hacia la dirección contraria; mientras caminábamos nos pasaban cuerdas por debajo de las pies para brincarlas.

Al concluir esta familiarización con el espacio, nos dieron la bienvenida a la obra y nos indicaron el asiento guiándonos a él, recreando un círculo, tal como en el espacio circense. Ya en nuestros asientos comenzó todo el mitote de un circo: silbatos por todos lados, vendedores

que vociferaban algodones de azúcar, refrescos, besos de chocolate, fotos y narices de payaso. Nos dieron palomitas en las manos y nos invitaron a compartirle a la persona de junto; era una sensación deliciosa e indescriptible de sabores y olores peculiares que evocan nuestras vivencias en circos y cines, olor a aserrín, a palomitas de mantequilla, a caramelo, etc.

Al terminar este barullo se comenzaron a distinguir los personajes: Santiago o Edipo; Campanita: la enana; el payaso: Carcajada; Súper Macho, etc., en ocasiones incluyen a músicos en escena, pero esta vez sólo se utilizó música grabada. Se escuchaban los pasos de los trabajadores del circo corriendo de un lugar a otro a punto de empezar. Después de un rato de este clima festivo, la puesta nos regresa a un momento anterior al comienzo de la función de circo. Los personajes se alistan para dar la función y en este momento se desenvuelve el resto de la trama y las historias de los personajes entremezclados unos con otros.

El personaje de “Campanita”, al ser enana; se lamenta constantemente de su condición y de la discriminación social a la que ha sido expuesta, este personaje pasó a tomarnos de la mano a todos/as, ahí sentimos que efectivamente su mano era pequeña y propia de quien presenta acondroplasia. Ella está enamorada perdidamente del dueño del circo, de “Súper Macho”.

A continuación se va entrelazando la historia de un niño huérfano y abandonado en el circo de nombre “Santiago”, llamado por su apodo o nombre artístico “Edipo”. Funge como equilibrista, huérfano y abandonado a los cinco años en el circo, criado por “Carcajadas” y a la que se refiere como su gran amor “Irasema”. Aparece en las escenas ensayando, pretende hacer su acto sobre el trapecio a ojos vendados y sin red con el afán de ser reconocido y aplaudido por el público por tal osadía.

“Súper Macho”, el dueño del circo, por su voz, se imagina fornido y joven. Es quien da trabajo a estos personajes y se siente con la responsabilidad sobre ellos; sin embargo, se

lamenta de no poder aspirar a un circo de mejor calidad por las condiciones de sus trabajadores.

“Carcajadas”, payaso alcohólico, siempre dolido, pedante y renegando chuscamente de la vida, abandonado por Irasema. Obstinado en menospreciar y herir a “Edipo”. La constante en las historias de vida de los personajes mencionados es la discriminación, la pobreza, el abandono; combinado a la vez con una fuerte aspiración a la esperanza y a la visión disfrutable de la vida.

La epígrafe de la obra “Solo con el corazón se ve bien, lo esencial es invisible para los ojos” a propósito de la frase de *El principito*, retomada dos o tres veces en escena por el personaje de “Edipo”, al hacer alusión a la esperanza de un cambio de vida, y para defender ante “Súper Macho” su deseos de hacer sus actos de equilibrista a ojos vendados y sin red.

Todas estas historias se ven casi interrumpidas por un accidente tras una discusión entre el payaso “Carcajadas” y “Edipo”, al hacerle ver su soledad en la vida e intentar golpearlo una vez más. Tras esta pelea cuerpo a cuerpo, las velas que Campanita había encendido para atraer el amor de Súper macho cayeron sobre las cortinas y éstas a su vez empezaron a incendiar el resto del inmueble. Edipo sufre quemaduras y el payaso Carcajadas también tiene un desenlace trágico, se desconoce exactamente qué, pues solo se enuncia que le caen vigas en los pies y se va hablando mientras lo trasladan en una camilla al hospital. Este incidente estuvo a punto de costarle la vida a todos los miembros de esta compañía.

La obra concluye en la misma escena del comienzo, en la carpa del circo, llamando la atención del público con un altavoz y presentando a los personajes, al tiempo que nosotros como público aplaudíamos ante esto. Es aquí cuando los personajes dicen cada quien sus propias palabras, frases e historias juntas y resalta “Edipo”, quien repetidamente dice: “Lo esencial es invisible para los ojos”.

4.3. Los personajes

El público identifica a cada uno de los personajes por olores específicos y por la voz de esta manera: El payaso “Carcajadas” con aroma a talco, a fuerte aliento a pulque o a vómito posteriormente, según la escena representada. “Campanita” y “Edipo” con olor suave a caramelo.

Al abrir los ojos, observamos que los vestuarios de los actores son los característicos de equilibristas y payasos en los circos, solo con una ausencia de colores llamativos, como estos suelen ser: el vestuario de nuestros cirqueros es blanco, negro y gris, pues dado el caso en escena, el público querrá conocer el vestuario de los actores y si hay público ciego en esa función, permiten que reconozcan a los personajes tocándolos.

Al finalizar todas las presentaciones se hace una retroalimentación con el público en donde se conocen sus apreciaciones, sugerencias, los actores se motivan con preguntas como ¿Cómo te imaginabas el lugar? ¿Se imaginaban así a los personajes? ¿Qué colores llegaron a recrear? El público suele preguntar de qué manera se obtienen los olores, sus opiniones respecto a la función social de la obra, descubrimientos sobre sus propias percepciones, etc.

Para el director Pablo Moreno «es un proyecto filantrópico de labor social para con los ciegos y de sensibilización y concientización para la gente vidente. Independientemente del valor artístico, a través de estas representaciones teatrales, el público estará más consciente de la situación con distintas discapacidades, valorando sus propias habilidades y cuidando su cuerpo y sus sentidos» (Moreno, 2004), pero para mí, va más allá de eso, es incluirlas al mundo artístico y estético y con ellas incluarnos todas/os en nuestro vivir; y en aquellas ocasiones, cuando también hemos sido excluidos por otras razones de algún espacio en la sociedad. Este es el valor artístico y social de la obra *La casa de los deseos*; esta es su relevancia en la escena contemporánea.

5. Perspectivas en acceso a la cultura de la población con discapacidad

Ante el contexto actual se ha puesto en relieve la necesidad de garantizar todos los derechos (...), todos los espacios, incluyendo el arte. En el artículo treinta de la CDPD, en el punto dos referido a los Estados Parte como en el caso de México, que ha firmado y ratificado dicha Convención, a la letra dice: “Los Estados Partes adoptarán las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad puedan desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual, no sólo en su propio beneficio sino también para el enriquecimiento de la sociedad” (ONU, 2006).

Hablamos entonces de que en la esfera del arte también es preciso instrumentar ajustes razonables que permitan a la población con distintas discapacidades formar parte de ella. Aun nos sorprende que, tras el reconocimiento de estos derechos en nuestros países latinoamericanos, exista una brecha considerable en el tema del acceso a los espacios de profesionalización en arte de la población con discapacidad. Por 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. Esto es a todas luces acto de discriminación, si nos atenemos a la propia definición de discriminación por motivos de discapacidad que se describe en la CDPD como:

“(…) cualquier distinción, exclusión o restricción por motivos de discapacidad que tenga el propósito o efecto de obstaculizar o dejar sin efecto el reconocimiento, goce o ejercicio, en igualdad de condiciones, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales en los ámbitos político, económico, social, cultural, civil o de otro tipo. Incluye todas las formas de discriminación, entre ellas, la de negación de ajustes razonables” (ONU, 2006:6).

Sin espacios para profesionalizar las inquietudes artísticas de la cada vez mayor población que se interesa por la danza, la música, las artes plásticas, el teatro, etc., 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.

En relación estrecha con esto, se puede hacer una distinción muy valiosa que María José Castelazo (2013) en su tesis *Teatro y discapacidad: el teatro integrado y el teatro inclusivo, un acercamiento por la práctica aplicada en México y Francia*, hace con respecto a lo que consideramos la integración en el arte y el arte inclusivo. Esta diferenciación deviene del campo educativo, en el que han sido más comunes los debates entre la integración educativa y la educación inclusiva; se relacionan, según destaca la misma Castelazo, de acuerdo a tres elementos determinantes: al movimiento social que les ha inspirado al inicio de estas experiencias, la composición del grupo y las propuestas de inserción, los requisitos y los cambios o metas que persiguen como compañías:

“(…) decimos que cuando hablamos de teatro integrado, hablamos de un grupo minoritario que trabaja en un grupo mayoritario, es decir, las compañías que trabajan con discapacidades en el mundo del teatro. El grupo está bien definido. Solo hay actores con discapacidad que hacen representaciones. Son parte de un grupo con necesidades especiales para los que hemos tenido que preparar un entrenamiento especial. (...) En cuanto al teatro inclusivo, es una práctica profesional realizada por las personas con discapacidad y las personas “normales”, con el objetivo de tener un espacio común para crear juntos. Para hablar de teatro inclusivo, no es suficiente decir que

las personas con discapacidad y las personas que no la tienen se encuentran en la misma habitación. Es la forma en que interactúan que indica si la actividad es inclusiva. La actividad de las personas neurotípicas no es la de acompañar a la persona con discapacidad, ni para mostrar las capacidades “extraordinarias” de las personas con discapacidad, de lo contrario estamos en el marco de la integración (y puede caer incluso en la segregación)”² (Castelazo 2013: 25).

De acuerdo a esa distinción se puede notar que *La casa de los deseos* y “Seña y Verbo” surgieron en el periodo histórico en que la integración era la aspiración cultural y educativa; la declaración de Salamanca derivada de la Conferencia Mundial sobre Necesidades Educativas Especial es de 1994 da cuenta de ello: lo prioritario era garantizar el acceso de la población con discapacidad dentro y fuera de la escuela, una población minoritaria que se integra a la mayoritaria con sus implicaciones no resueltas del todo.

No obstante, en el caso de “Seña y Verbo”, la influencia en Lomnitz de los movimientos sociales de las personas con discapacidad en EEUU que comenzaron de manera intensa en la década de los sesenta, permitió que los preceptos y objetivos de la compañía desde su fundación fuera más cercanos a los planteamientos de la inclusión social. Lo anterior, aunado a las características y reivindicaciones de la cultura sorda.

Cada vez avanzaremos más en la fundación de espacios inclusivos, no de espacios especiales, que no tengan que ser hechos exclusivamente para la población con discapacidad o que no sean integrados artificialmente a las puestas en escena, endiosando sus capacidades, pues de esta manera se prosigue con las distinciones. Entonces serán sociedades cuyos espacios son capaces de responder a las necesidades. No olvidemos que hablando en cuestión de discapacidades no nos podemos olvidar de los sistemas de apoyo en todos los niveles sociales.

2. Traducción del Francés al Español hecha por la autora, 2014.

6. Conclusiones

Con o sin discapacidad, todas las personas han de tener la oportunidad de ser protagonistas en el arte teatral, teniendo algo que decir y poseyendo la preparación necesaria, las adecuaciones y los espacios para hacerlo. La discapacidad no impide expresarse con alta calidad artística. De esta manera y a través del teatro se contribuye a la inclusión de las personas con discapacidad, coadyuvando a transformar las representaciones sociales hacia la discapacidad, ofreciendo la posibilidad de deconstruir estereotipos desde un arte tan convivencial como lo es el teatro. Por otro lado, replantea los paradigmas hegemónicos teatrales, ya que interpela en cuanto a la significación de códigos, lenguajes y sensibilidades estéticas utilizadas en escena por el teatro desde la discapacidad visual y la comunidad sorda.

Me parece que no basta tampoco con tener la intención de respetar y hacer valer sus derechos de acceso al arte, teatral en este caso, ya que en repetidas ocasiones lo que se hace es “insertar” a las personas con discapacidad en los espacios del arte; incluirlas requiere atender a que se eliminen las barreras físicas e ideológicas que limitan su participación, realizando las medidas pertinentes para hacer válido este derecho.

Tras la elaboración del estado del arte de la discapacidad y el teatro en México, la

perspectiva para continuar el trabajo es prestar atención en las aportaciones que este teatro inclusivo está teniendo en la escena teatral contemporánea, como es el caso de la compañía “Seña y Verbo”, quienes se han posicionado en este campo, transformando desde la escena los estereotipos sociales y la discriminación hacia la comunidad sorda, estableciendo nuevos lenguajes y estéticas.

En México se está gestando, desde mi punto de vista, un posible movimiento del teatro desde la discapacidad como parte de la transformación social en el cambio de perspectiva en torno a ésta. Es así como se ha llevado a cabo en 2014 el segundo Festival Nacional de Teatro de Sordos, en León Guanajuato, a iniciativa del propio «Seña y Verbo». Así también la IV emisión del Encuentro de Teatro de Discapacidad en San Luis Potosí, tendiente a reunir en este 2014 a todos los grupos de diversas partes del país que trabajen esta vinculación.

La importancia de investigar en estos temas, cada vez más, es aportar a las investigaciones en el estudio de las artes escénicas desde y para las distintas discapacidades, así como de las ciencias humanas y sociales, a fin de dar pie a otras indagaciones que exploren a largo plazo otros tópicos, tales como: diseño, promoción e implementación de programas de educación artística y formación en las artes escénicas desde y para la discapacidad; poéticas teatrales desde la discapacidad u otras.

Referencias bibliográficas

- Adame, D. (2004): *Teatro y teatralidades en México siglo XX*, Xalapa, Veracruz: AMIT.
- Castelazo, M. J. (2013): *Teatro y discapacidad: el teatro integrado y el teatro inclusivo, un acercamiento por la practica aplicada en México y Francia*, Tesis de maestría en Creación y Producción de artes contemporáneas con especialidad en creación y pedagogía de las artes escénicas, Universidad de Lille 3 de Francia. Copia inédita.
- Dubatti, J. (2011): *Introducción a los estudios teatrales*, México D. F: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.
- García C. N. (1987): *Políticas culturales en América Latina*, México: Grijalbo: 50.
- Lomnitz, A. (2013): “Seña y Verbo: los primeros años”, *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, 11(54): 84-87.
- Lomnitz, A. (2013): Entrevista personal realizada en su domicilio, México D.F. (6/12/2013).
- Lomnitz, A. (2011): “Una Aventura artística que ha sido punta de lanza de un cambio social. Seña y Verbo: teatro de sordos”, *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, 9(46): 38-39.
- Moreno, P. (2014): *Entrevista personal realizada en 7 oriente 9*, centro histórico Puebla, Puebla. 26 de junio.
- Moreno, P. (2004): *El teatro para ciegos “la casa de los deseos, con sede en Puebla y el D.F. cumplirá 1000 representaciones”*, Com. per. Archivo de la compañía teatro carpa “Carlos Ancira”.
- Naciones Unidas (2006): *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, Nueva York: ONU (en línea). <<http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>>.
- Obregón, R. (2011): “Teatro y responsabilidad social”, *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, 9(46): 26-27.
- Villegas, M. J. (2005): *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.