

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS.



El actor Ciego:

**De lo imposible a la Realidad. Aproximación a Una Propuesta Para La
preparación del actor ciego en Venezuela**

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Artes Mención Artes Escénicas

Tutor:

ORLANDO RODRÍGUEZ.

Autora:

BLANCA RINCÓN.

C.I. N° 12.717.544

Jurados:

CARLOS SÁNCHEZ.

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ.

Caracas, Noviembre de 2010

Índice

	Pág.
• Dedicatoria y agradecimiento	2
• Introducción	12
• Capítulo 1 Marco teórico	17
• Capítulo 2 Aspectos por tomar en consideración para la creación de una propuesta de preparación para el actor ciego en Venezuela.	50
• Sugerencias y Recomendaciones	94
• Glosario	97
• Conclusiones	103
• Fuentes Consultadas	106
• Anexos	
- Biografía de Louis Braille	
- Obra de teatro “La Micro”. Grupo Luna de Chile.	
- Artículo “La Micro” Alejandra Rubio Jeria. (Chile).	
- Obra de teatro “La Isla desierta de Roberto Arlt. (Grupo Ojcuero de Buenos Aires Argentina).	
- Artículo de la obra “La casa de los deseos” compañía Carlos Ancira (México).	
- Obra: Louis Braille Compañía Eduardo Calcaño Calcaño. (Venezuela).	
- Cita a Ciegas. Compañía Eduardo Calcaño Calcaño, (Venezuela)	
- Tríptico de la Compañía Eduardo Calcaño Calcaño.	
- Alfabeto Braille	
- Materiales de apoyo técnico.	

Dedicatoria

Hoy quiero con este trabajo dedicar y darle gracias a Dios todo poderoso, por haber hecho del mismo una verdadera obra de arte que estará a la disposición de muchos que desconocen a cerca del mundo de la discapacidad y en especial de la discapacidad visual que en lo personal es el trabajo al que me enfoqué dentro de esta carrera universitaria pues éste es la llave para abrir la puerta a la integración de las personas ciegas y las videntes dentro de las Artes en general.

A San Francisco De Asís, por transmitirme el mensaje de “Paz y Bien” que me tocó llevar a todas aquellas personas con las que tuve que compartir durante mi proceso académico dentro de la Universidad.

A Madre Francisca Pascual, por enseñarme a ser constante en mis decisiones, a perseverar en los momentos más difíciles que viví dentro de la Universidad y en especial en mi carrera.

A los Santos parranderos, San Juan San Pedro, San Benito y San Antonio de Padua a quienes tuve la oportunidad de cantarles y tocarles en todos y cada uno de los ciclos festivos dentro de la Universidad.

Quiero también dedicar este trabajo a todos aquellos a quien tuve la oportunidad de conocer y compartir durante toda mi vida como es el caso de las hermanas Franciscanas de la Inmaculada Concepción de la Casa Hogar de Niñas Ciegas en las personas de María Cruz Landa, María Drogette, Sor Rosa, Sor María José, y con especial cariño a Sor Begoña Barquín por enseñarme a cantar y a la correcta pronunciación del francés en mis últimos años del bachillerato. Y, al resto de las demás que conocí por enseñarme el valor que tiene la vida, por sus infinitos cuidados y su constante dedicación en pro de las mujeres ciegas dentro de la institución.

Tengo que hacer mención a compañeros que de alguna manera ya no están como es el caso de Maíke Meneses por sus constantes compañías cuando lo necesité. A David Lunas por ser un buen compañero y por prestarme la ayuda en el tiempo que compartimos en los primeros semestres de la Universidad. Al Profesor

Raul Domínguez mejor conocido como el Abuelo, por regalarme minutos de distracción junto a su familia.

A mis maestras de la primaria, Blanca Paz, Paula Jiménez, Marina Cordero entre otras, por enseñarme a dar mis primeros pasos dentro de la formación académica y por sobre todo el transmitir mucho amor a través de sus dedos con la enseñanza del sistema de lecto escritura que es y seguirá siendo el sistema por excelencia de las personas ciegas en el mundo y en especial de Venezuela. También a los que estuvieron en la formación del bachillerato por mostrarme la realidad de lo que más adelante sería la Universidad y de todo lo que hay dentro de ella, lo bueno y lo malo ya que de cada uno de estos se aprende a fin de mejorar la calidad y formación que ella brinda.

A todas mis compañeras de internado con quienes viví toda mi vida por brindarme la oportunidad de conocerlas y de pasar buenos ratos en todos los lugares del colegio. Es por ello que dedico este trabajo a las que estuvieron conmigo desde mi niñez hasta mis años de adultez.

Ahora es importante el dedicar también este fruto a mi familia, y con especial atención a mi papá que ha sido el motor principal en mi formación desde todo el comienzo de mi vida hasta lo que en estos momentos soy; por llenarme de cariños, atención, y por ser el mejor padre del mundo.

No quisiera cerrar esta dedicatoria sin dedicársela a un hombre que en tan poco tiempo se ganó mi respeto y mi cariño dentro del área en la que en estos momentos me desempeño como secretaria en esta empresa como lo es la Inversora Centro Científica La Trinidad. Le quiero dedicar en nombre de mis compañeros de trabajo: Luisa Cristina Rodríguez de Klempner gerente general de la empresa, Marlene González Gerente Administrativo, Ingrid Collazos Asistente Administrativo, Ing. Salvador Starita Gerente de ingeniería, Néstor Travededo, Carlos Salazar, Daniel Gutierrez, Valentina Ramírez, Luis Álvarez, Lisbeth Hernández, María Celeste Power, José Rafael Duque Gerente de Ingeniería y Mantenimiento CMDLT, quienes pertenecen al cuerpo de ingenieros. A los Arquitectos Yasmín Urbaez, Edgar Moreno, María Fernanda Tortosa, Marielos Miranda, Erika Deandrade, Elisabeth Leo Gerente de proyectos y arquitectura, y por último Gaurys Miranda, secretaria, al

Ingeniero Tomás Eugenio Pulido M. Por regalarme a mí, y al resto de todos quienes tuvimos la oportunidad de trabajar con él todo su entusiasmo, esfuerzo, interés, responsabilidad, y apego a lo que significa el trabajo en grupo. También por su simpatía y sencillez. En su nombre brindo con un café que siempre tomaba al momento de su ingreso a la oficina.

Yo, Marlene González, quiero ocupar un pequeño espacio de la Tesis de Grado de Blanca Rincón para dedicárselo al Ingeniero Tomás Pulido, que lamentablemente no pude estar en el momento de su partida, el Ing. Tomás fue y será siempre como un padre para mí, amigo y hombre que me brindó su cariño, en este momento me cuesta entender el porqué pasan estas cosas, un momento donde entendemos la falta que nos hace un ser querido al momento de irse de una manera inesperada y no hay palabras que llenen este vacío, termino con esta frase "Cuando descubrimos y aceptamos que no somos nada todos nuestros miedos pierden importancia, e incluso la muerte nos parece algo normal y natural" (Juan). Para él Dale Señor el descanso eterno, y que brille para él la luz perpetua; descanse en paz Amén.

Le dedico también esta tesis a mi amor imposible, Reynaldo Augusto Meza a quien no he vuelto a ver desde hace cuatro años, para él lo mejor de este mundo, y quiero decirle que nunca lo olvidaré porque desde el momento en que lo ví sentí que era y será alguien muy especial en mi vida y desde ese momento hasta la presente fecha se quedó en mi corazón, y con cada gaita y con cada lugar de Maracaibo digo que está muy bien presente más allá de la belleza física y que su potencial académico y su forma de expresar lo dice todo sobre su personalidad extrovertida y abierta. Para ti, mi amor como solía decirte en muchas de nuestras tantas comunicaciones telefónicas te digo que te recordaré aunque los años pasen y solo me quedo con el recuerdo de haberte conocido ese Viernes 20 de Octubre de 2006 en la noche y le pido a Dios que ojalá vuelva a verte algún día; mi chimbanglero estrella

A mi sobrino Derek Eduardo galéa Rincón para que algún día llegue a realizar sus sueños y se convierta en un profesional como lo somos sus tías y a que sea perseverante en todas las decisiones que tome en su vida, ya que esto es un ejemplo para que lo imite a futuro y nunca desmalle aunque tenga obstáculos en su camino ya que el éxito es la recompensa lo ya hecho y a lo ideado.

A mi perrita Llena, por hacerme y seguirme haciendo tan feliz , pues ella es también parte de mi familia, por sus juegos, ladridos, correteadas en la azotea de la casa y por su nobleza y cuidados. Solo puedo decir que es la mascota más linda de todas.

A Jaydert Adrián por ser el mejor bebé de todos los bebés para que siga creciendo con el amor que le brindamos y que logre llegar como yo a la cima de la montaña del éxito para que sea un hombre lleno de oportunidades y muchas bendiciones.

Agradecimiento

Hoy quiero agradecer a las personas que colaboraron en la elaboración de mi trabajo de grado y para ello lo hago de la siguiente manera:

A la Universidad Central de Venezuela por brindarme la oportunidad de estudiar en su sede y por recorrerme todos y cada uno de sus rincones y hasta de apoderarme de todos y cada uno de los espacios que la misma me ofreció y por hacerme integrante de sus grupos culturales.

A mis profesores de la Escuela de Artes por enseñarme a conocer el mundo de las Artes y con especial cariño a María Celeste Domínguez quien fue mi ángel de la guarda en los primeros semestres de la Universidad, por ser una mujer luchadora y constante en sus enseñanzas, por nunca decir que se sentía cansada al momento de solicitarle la ayuda y por ser ante todo una madre para mí sin pedir nada a cambio porque para ella lo importante es el aprender a ser alguien dentro de la vida profesional. Para ti madre te regalo lo mejor de mi fruto para llevarlo a otros que lo necesiten y de decir con orgullo “Me lo enseñó María Celeste”.

A Marianella Hermoso, directora de la Biblioteca Central por creer siempre en mí y por apoyarme siempre en todo lo que he querido de la Universidad y por acompañarme en el regalo que me dio la universidad por la constancia a mi esfuerzo como es el premio al mérito estudiantil. También a todo su personal que trabaja con ella y con especial recuerdo a Nakarid Rivas, Lorian Landaeta, y no sin olvidarme de Gisela Ochoa a

quien fastidié para que me ayudara en el uso de la computadora que empleé en la elaboración de mi trabajo.

Al personal administrativo de la Escuela de Artes: Marialys Inojosa, Carmen Salas, Oswaldo Laya, Rosa Elena Hernández, Enrique Lameda, por ayudarme siempre en los momentos más difíciles en los que me encontraba en toda mi estadía en la Universidad y con especial agradecimiento a Mariela Rivero de Maríñez por estar de manera incondicional en todos los buenos y malos ratos que pasé en la Universidad y en la propia escuela, por ser más que una empleada una gran amiga, una hermana , y hasta de una madre para mí; por estar siempre dispuesta a todo sin ningún interés en particular, porque al igual que María Celeste Domínguez nunca llegó a decir que se sentía cansada pues aún con el cansancio auestas tenía la disponibilidad de brindarme su apoyo en lo que necesitaba. Hoy, puedo decir que gracias a ella he aprendido a desempeñarme en el rol de secretaria en la institución donde actualmente trabajo.

A María Torrientes, por estar siempre cerca de mí, por tratarme como a una hija más, por ser cariñosa y por su buen sazón que la caracterizaba.

A mis ex compañeros de la Universidad Bolivariana de Venezuela, específicamente del departamento de Cooperación Nacional e Internacional por ayudarme también en la elaboración de mi trabajo de grado y por enseñarme lo que significa el trabajo en equipo a ellos: Julio vivas, Caterina Barrios, Katiuska Millán, Nattaly Olivier, Juan Carlos Santander, Napoleón León, Gerardo Santander y, Por último a Mariela

Martin con quien tuve mucho acercamiento dentro de la institución y del departamento.

A los integrantes del Departamento de Pueblos y culturas indígenas, específicamente a la Profesora Gladys González, a quien importuné muchas veces para que me ayudara y explicara como se fichan las citas y también a todas las personas que trabajan con ella como Yaniré, Mairé, Lisbeth, Lizardo, Nelson Hernández, Alias Cuatro pelos García, a Jorge, Antonio Rodríguez Bernardo Fernández, y a otras personas Wayuu y de otras culturas indígenas que he visto durante ese tiempo que laboré les agradezco el enseñarme todo lo que encierra la cultura de los pueblos indígenas en Venezuela; su música, danza, teatro, pintura entre otras manifestaciones artísticas.

Agradezco la ayuda de las profesoras Noemí Ramírez, y Tibisay Rodríguez quienes dedicaban minutos en explicarme todo lo concerniente a la forma de citado y fichado de mi trabajo de grado.

Agradezco a mis compañeros de trabajo por prestarme la colaboración en este trabajo y en especial a dos personas que ayudaron a que hoy se haga posible la realización del mismo. Quiero agradecer de manera especial a Marlene González mi jefa por ser consecuente y humanitaria con mi persona. A Ingrid collazos por brindarme siempre su mano amiga y por ser una de las personas más colaboradoras sin negarse por ningún motivo en la realización de mi tesis, además por enseñarme y seguirme enseñando todo lo relacionado con el área de oficina dentro de la inversora Centro Científica La Trinidad.

Ahora quiero agradecer a mi mejor amigo Vicente Emilio Olivares G. Porque aprendí de él lo bueno de ser ético y profesional en el área de

trabajo y próximamente en lo que será mi carrera universitaria. Y, aún en los momentos más difíciles y cuesta arriba solía repetirme una frase muy común de él: “A una solución un problema”.

A mi mejor amiga Martha Gioconda Preziosi, por ser la mejor amiga del mundo y aunque la distancia nos ha separado siempre estamos unidas por el pensamiento, y por la tecnología avanzada en comunicaciones, quiero decirle a ella que este trabajo fruto de mi esfuerzo y constancia en mis decisiones.

Cierro pues este agradecimiento a otras personas que indirectamente contribuyeron en la elaboración de este trabajo:

A la Sra. Maruja Ferrer Ochando por enviarme desde la madre patria la información que necesité para este trabajo.

A Aniuska aponte por ayudarme de manera incondicional en la búsqueda de la Sra. Maruja en esta larga travesía.

A Fernando Galarraga por facilitarme información electrónica acerca del grupo de teatro Ojucuro y en particular del Sr. Rubén Oscar Ronchi.

A Pablo Moreno viveros y a su compañía Carlos Ancira por facilitarme al igual que Galarraga y Ronchi información sobre el grupo de teatro para ciegos de México

A Alejandra Rubio Jeria por facilitarme la información concerniente al grupo de ciegos de Chile y le felicito por la labor que lleva en pro de la integración de las personas con discapacidad visual de Chile y el resto de los países de Latinoamérica.

A Fabiola Rodríguez por ayudarme en detalles de informática, ella siempre estuvo abierta cuando la necesité. Y, en este trabajo me ha ayudado aún cuando estaba en operatividad.

Agradezco de forma especial a mis compañeros de la agrupación danza y música popular tradicional “La Trapatiesta de la UCV por ser buenos compañeros, por estar siempre a la disposición y solidarizándose en los momentos más difíciles y críticos por los que he tenido que pasar allá. Por brindar alegría y por enseñarme el valor de la amistad y apoyo entre nosotros mismos y sentirnos como una verdadera familia, por los constantes escándalos en el local, los viajes y a todos aquellos que le tocaron guiarme al momento de la salida en los lugares que visitamos para la realización de los trabajos de campos que eran nuestra fuente de integración.

Le hago mi agradecimiento a la Fundación Mevorah Florentín En las personas de María Gloria Peniza, por prestarme toda la colaboración e información necesaria para la realización de este trabajo, por hacerlo de manera desinteresada y abierta, por sus constantes regaños y también por su solidaridad y sinceridad. También a mis compañeras de la Cantoría Mevorah Florentín por ayudarme y apoyarme, y por estar siempre pendientes de mi trabajo que es parte también de ellas y de los caballeros que estuvieron en el grupo.

A los integrantes del cuerpo de vigilancia central y de la Facultad de Humanidades por prestarme toda su colaboración al momento de cruzar la calle, e incluso por prestarme la ayuda en el ingreso al comedor y por hacerme pasar ratos muy agradables en la recepción de la Facultad de Humanidades y Educación.

Quiero ahora si terminar agradeciendo a una mujer que en tan poquito tiempo se ganó mi cariño y respeto en el Centro Médico Docente LA Trinidad, me refiero pues a la Sra. Silvia Haddad, por ser una mujer que quiere a este país como si fuera el suyo, por darle a sus comidas árabes un toque de cariño y sinceridad y otro toque de amabilidad que es lo que la caracteriza. Por ser una buena amiga y por escuchar al que tiene a su lado sin importar el lugar y el tiempo, por regalarme esa paz que tanta falta me hace y que es sin duda una mujer constante en todo lo que se propone, e incluso regalar una sonrisa para levantar el ánimo al que decae y por si fuera poco el entusiasmo para trabajar que es lo que admiro de ella y por repetirme siempre que me quiere, que me aprecia, y por sus constantes estímulos para seguir caminando en este mundo duro y lleno de adversidades.

También les quiero agradecer a los Dres Mary Rosa Pichardo y Francisco Pestana por ser más que mis médicos unos buenos amigos que están siempre dispuestos a servir a todo el que lo necesita y por supuesto aliviar sin maltratar.

Introducción

Este trabajo, tiene como finalidad mostrar la realidad de las personas con discapacidad, y con especial énfasis en las personas con discapacidad visual en Venezuela, que es uno de los países que en este tipo de materias se encuentra en total aislamiento, porque no ha existido hasta la fecha un mecanismo que ayude a solventar los problemas que año tras año aquejan a estas personas que quieren ser uno más dentro de esta sociedad, que sin duda ha negado ese tan anhelado espacio de igualdad que es muy nombrado por las leyes nacionales e internacionales. Es por ello que nos vimos en la obligación de llevar una investigación basada en lo que sería la preparación del actor ciego que, demás está decir, es uno de los temas poco estudiado por el teatro. El punto a tratar en cuestión, es la propuesta de audiodescripción que sin duda va a ayudar al director de una compañía a solventar problemas que en el camino se han de presentar, pero que con herramientas claves le es más viable el enfrentarse a los inconvenientes que de alguna manera son una traba en el momento de la comunicación entre el director y el alumno que en este caso es el actor con discapacidad visual que ingresa a una compañía a ser un actor como cualquiera de los que regularmente están en grupo.

Esta técnica de audiodescripción, tiene como objetivo principal ilustrarle al actor ciego elementos que él no puede percibir tales como: Movimientos corporales, elementos de puesta en escena, entre otros; la audiodescripción ayuda al actor ciego en la ubicación de lugares desconocidos para él, pues sin ésta el actor ciego corre el riesgo de desorientarse en el espacio en donde se desenvuelve. En lo que respecta a la parte corporal, es importante el emplear un lenguaje claro y preciso, pues al actor ciego le interesa el observar con sus manos la gráfica del movimiento que en ese momento se está realizando a fin de ilustrarlo tal como lo describe el instructor. Pero, para que esta dinámica ocurra, es necesario que el cuerpo se encuentre en las condiciones aptas para desarrollar movimientos y desplazamientos acordes con sus necesidades, habilidades y destrezas

Es por ello que se ha de sustentar esta premisa con una serie de conceptos y referencias teóricas en relación al actor ciego como lo refieren Karina Magdalena, quien hace una mención al tema del cuerpo como herramienta clave dentro de la expresión corporal; además hace referencia a la orientación y movilidad como punto de referencia para su desarrollo en escena. Leyson Ponce, quien habla del concepto de cuerpo y sus diversas transformaciones a lo largo de los tiempos. Los autores de la Asociación de Directores de Escena de España ADE, quienes con sus publicaciones acerca de las experiencias del movimiento teatral y las vivencias de cada uno de sus miembros quienes hacen posible el que se conozca en el mundo el potencial que cada una de estas personas hacen con el patrocinio de instituciones como la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE) Fundación Once para América Latina (FOAL). Y, por último las experiencias de grupos de actores de personas con discapacidad visual de Venezuela y América Latina como es el caso de Argentina, quien tiene a el grupo Ojucuro con su montaje que lo consagra como uno de los grupos más conocidos dentro del mundo artístico y es que la obra con la que se dan a conocer es **La Isla desierta** de Roberto Arlt. Chile por su parte tiene dos obras importantes con las que da a conocer a su grupo teatral de personas ciegas y adquiridas. Es decir, que seis (6) son ciegos y dos (2) adquiridos. Las obras son la **Micro y ¡Pa'Que Veái!**

México que tiene experiencias muy interesantes en cuanto a montajes y al proceso formativo de actores con discapacidad visual, ellos se conformaron como compañía desde 1990 bajo la dirección de Pablo Moreno Viveros y desde ese mismo año y hasta la presente fecha han tenido una serie de premios y reconocimientos por su labor ininterrumpida; esta compañía está formada por actores ciegos quienes realizan trabajos de manufacturación de sus muñecos, y al mismo tiempo crean sus textos. La obra que los da a conocer es **La Casa de los deseos** de Alejandra Sofía; esta obra guarda similitud con **La Isla desierta** de Roberto Arlt ya que ésta busca el activar en el público los mecanismos de exteroceptividad e interoceptividad a fin de que los mismos sean como ellos.

Y continuando en la línea de las experiencias no se puede dejar de lado a Venezuela, pues la misma tiene experiencias en materia de actuación, y es por ello

que es bueno el hacer referencia a la experiencia que se lleva a cabo en la Universidad del Zulia con la directora y Dramaturga Dianora Hernández y Karina Tovar que es estudiante de teatro y tiene discapacidad visual. Es decir que tiene baja visión y se encuentra estudiando en la reciente Facultad de Artes de La Universidad del Zulia (LUZ). En la región capital, están dos (2) compañías de actores con discapacidad visual las cuales son la compañía Eduardo Calcaño Calcaño ubicada en la Pastora específicamente en la Asociación d Ciegos de Venezuela (ANCIVE) bajo la dirección del Sr. Antonio Blanco y la compañía Visión sin Barrera de la Sociedad Amigos de los Ciegos de la Av. Victoria de las Acacias bajo la dirección del Lic. Edgar Velázquez quienes a lo largo de sus años han realizado diversos trabajos en materia de actuación con técnicas propias de un actor vidente y por supuesto, con elementos de sonidos ya que los mismos se dejan llevar por el oído que es una de las herramientas prescindibles dentro de los ejercicios de voz y dicción y además del mismo los ejercicios de lectura que son bien importantes a la hora de la construcción y ejecución del personaje en escena.

Es importante el mencionar la propuesta de preparación del actor ciego en Venezuela, y para ello se prescindió del trabajo de la tesis de la Lic. Heidi Urbina quien realizó un trabajo basado en el proceso de construcción de personajes y para ello empleó las técnicas del director Stanislavsky para el análisis de todo el proceso de entrenamiento y construcción de personajes de los actores con discapacidad y justamente fue con la compañía Teatral Visión sin Barreras de la Sociedad Amigos de los Ciegos de la Av. Victoria de Caracas. Por otra parte, se emplean otros métodos para la propuesta de la preparación del actor ciego, tomando en cuenta los aspectos ya mencionados por los miembros de la ADE y por otros autores quienes hacen mención a otros elementos que sirven de apoyo y contribuyen con el fortalecimiento de la preparación actoral del ciego y deficiente visual en Venezuela; como lo es la selección del texto, relajación, concentración, memoria emotiva, El “Si” mágico, la imaginación, análisis de mesa del texto; los métodos de entrenamiento de la Escuela Santa Lucía de Córdoba en Argentina, quienes se basan en la preparación corporal de las personas ciegas desde la infancia hasta su adultez con ejercicios propios de un acondicionamiento físico y mental a fin de llevarlos a la

plenitud de su satisfacción personal y emocional. Y, la propuesta propiamente dicha empleando el método de la Audiodescripción aplicándola a la enseñanza del teatro.

Por último, las propuestas de convenios en Venezuela por parte de la Lic. Pilar Romero quien se preocupó por el futuro artístico de las personas ciegas en Venezuela,

Por otra parte, el hacer mención al marco legal que de alguna forma contribuye en gran medida con el desarrollo de actividades académicas, culturales científicas y educativas. Los aspectos más importantes dentro de este aspecto o más bien del marco legal son algunas leyes internacionales y las venezolanas que en estos tiempos apoyan las actividades de las personas con discapacidad y en especial de las personas con discapacidad visual que día a día buscan el integrarse a los espacios artísticos, laborales, educativos, entre otros. Las leyes que se presentan dentro de este marco legal son las siguientes: la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, Ley del trabajo, Ley para las Personas con discapacidad, Ley de la Cultura, entre otras.

Es importante el conocer el mundo de la ceguera y todo lo que en ella encierra, ya que en estos tiempos nadie conoce a cerca de la discapacidad visual y es por ello que este trabajo ayudará a muchos lectores a comprender en gran medida el potencial que tienen las personas con discapacidad y más si se trata del mundo del teatro en donde es el espacio idóneo para que éstas expresen de manera abierta sus sentimientos y además sirva como un ente en el proceso de rehabilitación, ya que ayuda a recuperar movilidad y al mismo tiempo le dé la confianza en sí mismo y le permita su desenvolvimiento dentro de cualquier lugar llámese el trabajo, el hogar, y en muchas otras actividades que se le presenten a lo largo del camino pues de alguna manera, hay que entender que quien no posee la discapacidad debe de comprender que no está exento de poseerla; y que debe por sobre todo el acercarse a las personas con discapacidad sin ningún prejuicio y miedo alguno, pues las mismas tienen las mismas condiciones para desarrollarse en sociedad como cualquiera de los que están en una actividad determinada, solo que el sentido de la vista no está presente y de alguna manera se ha de pedir la ayuda de

una persona que si la tiene. Es por ello que es necesario que quienes lean este trabajo entiendan que la discapacidad es una condición patológica que no tiene por que ser discriminatoria, por el contrario la misma debe ser el mecanismo de integración entre quien la posee y quien no la posee; además esta investigación sirve para que en un futuro otras discapacidades se realicen estudios similares, y al mismo tiempo se conviertan en investigaciones pilotos para que sean ejecutadas y no olvidadas con el paso de los tiempos y sea la realidad y no una tradicional promesa que siempre se ve lejana.

La recomendación más importante que se puede hacer, es que se tome en cuenta las necesidades de las personas con discapacidad, pues ellos también son seres humanos capaces de expresar las mismas habilidades y destrezas al igual que el resto de las personas que no las poseen que sin duda son quienes dejan una enseñanza al mundo.

Capítulo 1

Marco teórico:

Para este capítulo es importante conocer ciertos conceptos que se relacionan con el tema de la discapacidad y otros elementos que apoyan el trabajo de la preparación del actor ciego en Venezuela. Es por eso que los conceptos que sustentan este marco teórico sirven para esclarecer dudas que en algún momento cierran la posibilidad de un acercamiento con las personas con discapacidad y en particular con las personas con discapacidad visual quienes no tienen el mismo potencial visual que las personas videntes cuando están realizando actividades acordes a sus posibilidades.

Para el desarrollo y soporte de este marco teórico, es necesario agregar bases teóricas para una satisfactoria comprensión con relación al tema en cuestión, ya que es sin duda uno de los temas que con más fuerza es estudiado por muchas de las áreas de la academia y que en cierto modo se queda en el olvido y sin respuestas a muchas de las inquietudes por parte de quienes no conocen sobre la discapacidad y mucho menos de la visual que es una de las más significativas para los estudios en materia de Medicina, Educación, Psicología, entre otras. Es por ello que las Artes y en especial las Artes escénicas tiene en sus manos el realizar un estudio del movimiento artístico de las personas ciegas y en particular el de las personas ciegas en Venezuela que, demás está decirlo, no es tomado en consideración por los grandes investigadores de la referida mención.

Para ello presentamos a continuación una serie de conceptos que nos servirán de base para el conocimiento del tema que nos ocupa:

Definición de cuerpo: Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1970), se define como *cuerpo* a “lo que tiene extensión limitada y produce impresión en nuestros sentidos por cualidades que le son propias. En los hombres y en los animales, materia orgánica que constituye sus diferentes partes.

Tronco del cuerpo a diferencia de la cabeza y las extremidades” (RAE; 1970: Pg 412).

Por otra parte, Karina Magdalena define al cuerpo como “una imagen corporal, en la que la representación mental del cuerpo está en el espacio. Es construida progresivamente por la asociación de elementos cada vez más complejos” (Magdalena; s.f: pág. 5). Pero además de ello, hace mención al esquema corporal que no es más que el conocimiento que el actor ciego posee del propio cuerpo, en cuanto a su forma entendida como segmentos, y a la posibilidad de generar interacciones entre cada uno de ellos, en forma integral con el ambiente, se refiere con ello a la vivencia neuromuscular. Además afirma que el lenguaje corporal está supeditado o delineado por el lenguaje oral.

Así, el concepto de cuerpo según Magdalena se puede desglosar de una forma más precisa a fin de entenderlo, y para ello podemos utilizar el siguiente esquema:

La organización espacial comprende:

1. **Imagen corporal:** Es la representación mental del cuerpo en el espacio, construida progresivamente por asociación de elementos cada vez más complejos. Quiere decir pues que el cuerpo es visto como un mapa, en donde se trazan distintos planos a fin de dar con una construcción netamente progresiva; pero se debe tomar en cuenta que para llevar a cabo esta construcción, se debe partir por los siguientes aspectos:

- a) Conocer su propio cuerpo
- b) Mentalizar su estructura
- c) Ejecutar su funcionamiento en el espacio.

Es necesario el hecho de que la persona invidente esté consciente de que a medida que conoce su propio cuerpo es capaz de tener el dominio y el control de su cuerpo y del espacio donde se desplaza, bien sea por un esquema que éste se traza o bien por el que le han de señalar mediante maquetas.

2. **Esquema corporal:** Es el conocimiento que se posee del propio cuerpo, en cuanto a su forma y segmentos, así como de la posibilidad de interacción entre ellos

y en forma integral con el ambiente, lo que también ha sido entendido como *vivencia neuromuscular*. Esta última se divide en *información interoceptiva* e *información exteroceptiva* (Ver tabla anexo)

Información Exteroceptiva	Información Interoceptiva
Somestésica: Se llama modalidad sensorial a cada una de las sensaciones que el cuerpo humano puede percibir e identificar. O sea que el frío, el calor, el tacto, (epicrítico o protopático), la presión, el gusto, el olfato, etc. todas ellas son modalidades sensoriales, llamándose así a aquellas que pueden ser reconocidas en cualquier parte del cuerpo y por esto es que se llaman "somestesia". O sea la modalidad sensorial somática es somestesia. Sinestésica: Los sinestéticos perciben con frecuencia correspondencias entre tonos de color, tonos de sonidos e intensidades de los sabores de forma involuntaria. Por ejemplo, un sinestético puede ver un rojo más intenso cuando un sonido se vuelve más agudo, o tocar una superficie más suave le puede hacer saborear un sabor más dulce. Estas experiencias no son metafóricas o meras asociaciones. La depresión tiende a aumentar la fuerza de estas percepciones. La sinestesia puede ocurrir incluso cuando uno de los sentidos está dañado. Por ejemplo, una persona que puede ver colores cuando oye palabras puede seguir percibiendo estos colores aunque pierda la vista durante su vida. Este fenómeno recibe también el nombre de "colores marcianos", término que se originó tras un caso de un sinestético que nació parcialmente daltónico, pero decía ver colores 'alienígenas' que era incapaz de ver en el sentido habitual del término, y que en realidad percibía debido a su sinestesia.	Cinestésica: Esta habilidad es la que esta relacionada con la expresión corporal, es la capacidad de utilizar el propio cuerpo para realizar actividades o resolver problemas, y la manipulación de objetos. Se pueden nombrar como ejemplo de sujetos dotados con esta Inteligencia a los deportistas, bailarines, cirujanos médicos. Lo que implica alta coordinación motora, que consiste en organizaciones coordinadas a niveles neurológicos y musculares de forma armoniosa, en donde participa también la corteza motora de ambos hemisferios. Kinestésica: Término con que se designa las sensaciones de movimiento provocadas al estimular los músculos, tendones, articulaciones. Suele estar unida al sentido del tacto para dar las sensaciones de peso, choque, etc. La Kinestésica, está relacionada con el movimiento del cuerpo, a través de las extremidades, musculaturas, y otros componentes que le permiten ejecutar un movimiento determinado como el desplazamiento, choques entre un movimiento y otro y las sensaciones de lentitud y rapidez. .

Tabla A: Información interoceptiva e Información exteroceptiva.

Fuente: www.monografias.com

Hace falta entonces acercarnos a una definición más precisa del concepto de cuerpo. Para ello nos apoyaremos en los aportes de Leyson Ponce (1999), quien lo

refiere como un término con raíz latina *corpus* que a su vez procede del griego *soma*. Nos refiere que hoy en día, la noción de cuerpo está asociada o sumida en un proceso de mercado de la imagen, por eso se entiende el empleo del cuerpo para consumo o bien para la apreciación y venta, lo que sin duda busca en el consumidor, una íntima relación entre lo visible y lo comercial. De igual manera, lo que el autor explica se aplica igualmente a cualquier masa, a la parte principal de una cosa, a la materia orgánica de los seres vivos y a la forma física de los humanos, en todos estos casos predomina un sentido especial y sensible. (Ponce; 1999: pág 47.)

Por otra parte, Javier Navarrete et al. (1997), aseguran que el cuerpo humano es un instrumento táctil en donde participan otros elementos como las manos y la piel. Este concepto, en líneas generales, es empleado fundamentalmente en el trabajo con invidentes y deficientes visuales. Según esta definición, el invidente y deficiente visual, puede expresar mediante su cuerpo sensaciones internas y externas que les permitan identificar lo que ha de existir a su alrededor (Navarrete;1997: pág 74.). Lo anterior se apoya en Katz (1925), citado por Navarrete, quien describe, que el cuerpo percibe cinco elementos: presión, dolor, frío, calor y vibración. Agrega Katz, a la mano, como un órgano, al igual que los ojos y otros sentidos unitarios que se encuentran en el resto del cuerpo; Para Katz la mano, en el actor con discapacidad visual, es el segundo cerebro, el cual puede expresar la versatilidad de la percepción y manipulación entre la mano y la inteligencia del actor ciego. Pero además asegura que la labor de la mano es una riqueza del mundo palpable que se abre al órgano del tacto sólo a través del movimiento. Además de ello, opina que es considerable el hecho de que para obtener la percepción y el dominio del cuerpo en movimiento, no es solamente la mano, sino la piel entera, la que permite sentir todo medio externo. (Navarrete; 1997: pág. 73).

Podemos decir entonces, que el cuerpo es un elemento que se encuentra en movimiento, capaz de ir de manera situacional en función de la dirección y planos, y al mismo tiempo transforma esas secuencias situacionales, en elementos tangibles y conciencia, los cuales permiten el surgimiento de una composición mental del espacio externo. (Navarrete;1997: pág. 73.),

Por otra parte, la piel es considerada como un elemento de la frontera de nuestro volumen corporal, pues en cierto modo está en contacto con el espacio creando así una conexión sistemática con el cuerpo, siendo capaz de realizar, y coordinar los movimientos según las conveniencias circunstanciales en que éste se encuentre, para esculpir y dibujar figuras y, al mismo tiempo, moverse en torno a sí mismo permitiendo una comunicación más acertada y precisa; pues para ello deben de emplearse otros recursos que ayuden a perfeccionar su calidad actuaral.

Son estos elementos, los que van a darle nuevas técnicas al actor con discapacidad visual, a saber la *percepción háptica*, que no es más que la información del espacio circundante; se incluye aquí, el espacio, los objetos y las otras personas. Las personas deficientes visuales, están familiarizados con este término porque es el que interpreta el hecho de sentir y palpar todo medio externo. Debemos recordar que el actor ciego busca una concentración que le permita familiarizarse con los medios externos como los sonidos, olores, texturas, etc, lo que a la larga se transforma en un hábito mental y corporal. Los autores antes citados, lo definen como “Sus Antenas perceptivas”, capaces de percibir y llevar este sentido hacia fuera, y es por ello que resulta difícil entrar en el estado de conciencia corporal, elemento sobre el que pondremos particular interés en nuestra propuesta.

Hay que tener en cuenta, que todo nuestro cuerpo habla, no sólo las manos. La boca, los ojos, los brazos, las piernas, también indican señales al receptor de nuestros sentimientos o estados de ánimo, Es el dar énfasis en el lenguaje no verbal o lenguaje corporal; es fundamental equipar a las personas ciegas con herramientas efectivas de expresión y comunicación que favorezcan su inclusión social y laboral. los que son ciegos congénitos (de nacimiento) carecen de gestualidad. Esto se debe a que el lenguaje gestual se aprende por imitación visual de otros adultos o pares en el proceso natural de socialización. Se constata porque no todas las culturas utilizan los mismos gestos para comunicarse. La gestualidad entonces, es un aprendizaje tanto visual como social. El desconocer los códigos gestuales de su grupo de referencia, hace que la persona (ciega, en este caso) sea percibida como limitada.

Define además Ponce como característica principal, que en la dramaturgia del movimiento debe mantenerse un manejo adecuado del cuerpo tanto físico como

psíquico, y que sobre estos dos planos la función de la obra coreográfica es la de direccionar el cuerpo global y ofrecerlo a su drama o partitura de las acciones para mundanizar y dar forma a lo que está invisible: el tejido conceptual de la obra. (Ponce; 1999: pág. 52)

Es de entender entonces que según esta premisa a la que se ha de referir el autor, el cuerpo físico es una materia palpable que se mueve mediante códigos internos y externos, pero que a su vez sufre un nuevo elemento que lo hace tangible, ese elemento es *la direccionalidad*, y es que ésta tiene la facultad de transformar la energía en movimiento y viceversa, lo cual hace que el creador o ejecutante deba seguir un ritmo que le permita transfigurar la imagen corporal y energética. El cuerpo mientras esté estático es un cuerpo sumergido en el vacío del silencio del lenguaje corporal. Pues bien, en el caso de la persona ciega esto suele ocurrir con mucha frecuencia, y es que al no existir una imagen visual éste no es capaz de llevar a cabo dicha ejecución porque no puede procesar con la misma facilidad que lo hace el vidente que de alguna manera imita visualmente los movimientos que el director ha de proyectar en un espacio determinado; pero, para que el invidente pueda hacer lo mismo que el vidente resulta una verdadera odisea, debido a que no existe ningún mecanismo que ayude a esta necesidad; y es que la ayuda visual y táctil suplen de alguna manera el apoyo visual que requieren las personas invidentes.

Así, el cuerpo juega un papel dentro de las emociones, y es que a la persona ciega le cuesta sin duda el expresar los distintos tipos de emociones y sensaciones propias de un personaje, y es que al ser éste una persona introvertida es más difícil que pueda llegar a estos estados de ánimo siendo lo contrario de lo que le sucede al extrovertido, que con sólo una explicación resulta más favorable tanto para el director como para el mismo actor poder entrar en el estado de sentimientos múltiples y emociones encontradas. Todo esto, por supuesto, es posible con la ayuda de ejercicios y técnicas de relajación que le permitan estar preparado para llevar a feliz término el rol de su vida actuarial. En principio, se debe trabajar la estructura facial, con ejercicios progresivos de lentos a más complejos; luego de logrado dicho ejercicio se procede al trabajo del tronco, aplicando de la misma manera los

ejercicios del rostro a fin de conseguir el máximo punto entre su cuerpo, mente y espíritu.

Lo que quiere decir, que en este caso se ha de recomendar que para ejecutar una dramaturgia en movimiento se ha de tener una preparación corporal que permita entrar en contacto con la direccionalidad y al mismo tiempo, se ha de estar acondicionado mentalmente con los métodos de relajación activos y pasivos para construir un determinado personaje o bien un movimiento en específico, pero que también tenga la libertad de expresar mediante este drama sus sentimientos y realizar una comunicación entre su cuerpo su espíritu y el movimiento que ejecuta.

Ahora, es importante conocer los términos de *discapacidad* y *discapacidad visual*, según lo investigado por María Dolores Cervián De Miguels (2003), quien define a la *discapacidad* como toda restricción o ausencia (debida a una deficiencia) de la capacidad de realizar una actividad de la forma o dentro del margen que se considera normal para un ser humano. Se trata de un término muy utilizado, en la clasificación internacional de deficiencia discapacidad y minusvalía, ha llevado a la organización Mundial de la Salud a adoptar provisionalmente una fórmula por la que el término discapacidad pasa a ser sustituido por ***incapacidad***. (De Miguels; 2003: pág. 4)

La *discapacidad visual* es un término que engloba cualquier tipo de problema visual grave ocasionado por patologías congénitas, accidentes de cualquier tipo o provocados por virus de diferentes orígenes. Este término se ha impuesto como globalizador de las condiciones de ceguera total y deficiencia visual, en sus distintos grados de pérdida de la visión. (De Miguels 2003: pág. 4)

El Modelo Médico y el Modelo Social

Manuel Aramayo, (2002) en su trabajo titulado **Un modelo social venezolano de la discapacidad: De la conceptualización a la acción**, hace mención a una variedad de temas que sin duda, se han vuelto controversiales y de alto impacto dentro del universo que atiende la discapacidad en nuestro país. En dicho trabajo hace referencia a dos modelos: Modelo Médico y Modelo Social, ambos de gran importancia a efectos de nuestra propuesta de preparación del actor ciego en Venezuela. Además, propone el modelo social venezolano de la discapacidad, el

cual integra al ciudadano que vive con dificultades en una sociedad de espaldas a una realidad que se encuentra frente a sus ojos. Hablar de estos modelos de una manera individual, ayuda a extraer nuevas ideas que faciliten la mejora en la atención de estas personas que, sin duda, son íconos de una sociedad discapacitante que día a día impone límites de índole arquitectónicos, sociales y otros.

El Modelo Médico:

Este modelo fue establecido por la Organización Mundial de la Salud (OMS) en el año de 1980, y se define como universal y hasta los momentos no ha sido reemplazado por otro, a pesar de que han surgido nuevos paradigmas en relación a la discapacidad. Éste establece además una diferencia de tres conceptos que conforman un triángulo y ellos son: *Discapacidad*, *Deficiencia*, y *Minusvalía*.

Deficiencia: (Código DE) hace referencia a las anormalidades de la estructura corporal y de la apariencia y a la función de un órgano o sistema, cualquiera que sea su causa; en principio, las deficiencias representaban trastornos a nivel de órganos. La deficiencia se define dentro de la experiencia de la salud, como toda pérdida de o anormalidad de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. La deficiencia no se subordina a su etiología, al como apareció o se desarrolló la situación; incluyen situaciones innatas o adquiridas, anormalidades genéricas o consecuencias de un accidente de tránsito. Por otro lado, el uso del término *Deficiencia*, no indica necesariamente una enfermedad o que se deba considerar que el individuo está enfermo. Un individuo expuesto a la acción de un agente etiológico extraño o portador del mismo, no tiene una deficiencia; ésta solo existe si el agente ha desencadenado una reacción en el cuerpo de manera que se ponga en marcha el proceso patológico. (Aramayo; 2002: pág 4).

Discapacidad: (Código DI) Reflejan las consecuencias de las deficiencias desde el punto de vista del rendimiento funcional y de la actividad del individuo; las discapacidades representan, por tanto trastornos a nivel de la persona. Una discapacidad, dentro de la experiencia de la salud, es toda restricción o ausencia debida a una –deficiencia- de la capacidad de realizar una actividad en la forma o dentro del margen que se considera normal para un ser humano. Mientras que la

deficiencia, refiere a las funciones propias de cada parte del cuerpo, la *discapacidad*, a actividades complejas o integradas, esperadas de la persona o del cuerpo, en conjunto, como serán las representadas por tareas, aptitudes y conductas. Por eso es que la discapacidad representa una desviación de la norma desde el punto de vista de la actuación como individuo a diferencia de la del órgano o mecanismo. (Aramayo; 2002 :pág.4)

La perspectiva médica relaciona el concepto de *Discapacidad* con las actividades; “La discapacidad tiene relación con lo que ocurre –la apariencia- en su sentido relativamente neutro, más que con lo absoluto o lo ideal y con cualquier juicio que se pueda hacer al respecto”. Esta supuesta neutralidad permitirá sustentar la diferencia entre tener una discapacidad y entre estar o ser discapacitado. (Aramayo; 2002: pág 4.).

Minusvalías: (*Código M*) Hacen referencias a las desventajas que experimenta el individuo como consecuencia de las deficiencias y discapacidades; así pues, las minusvalías reflejan una interacción y adaptación del individuo al entorno. La minusvalía otorga un valor de desviación de una normal estructural, funcional o de actuación, por parte del individuo o de sus semejantes. Tal valoración depende de las normas culturales de los diferentes grupos según el tiempo, lugar, status u otros elementos. Lo más importante, la valoración suele hacerse en desventaja de la persona afectada (Aramayo; 2002 : pág. 4)

La clasificación Internacional de *Discapacidad*, *Deficiencia*, y *Minusvalía* (CIDDM) correspondió a ese esfuerzo por poner orden a la confusión de conceptos existentes, a fin de ofrecer una herramienta válida utilizable desde el punto de vista estadístico, y que a su vez, incidiera en la planificación y evaluación de servicios, unificación de criterios de valoración, y en la “indización, tratamiento de historia y expedientes, procesos de homologación, intercambio entre profesionales y desarrollo de trabajos de investigación y para la comunicación científica” (Aramayo ;2002:pág. 5).

Este documento ha venido categorizando desde el punto de vista clínico las diferentes concepciones que se han desarrollado a partir de la discapacidad. Dando como resultado la clasificación internacional que se utiliza en los actuales momentos

la misma ha sido aprobada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) y se expresa a través de la Clasificación Internacional De Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías (CIDDM)

Dicha clasificación Internacional de *Discapacidad, Deficiencia, y Minusvalía* (CIDDM) se sometió a la revisión desde mediados de los noventa (90), dando como resultado La clasificación Internacional del *funcionamiento y discapacidad* (ICIDH) – 2 (2000). Con este nuevo nombre, se coloca el énfasis en las descripciones de la estructura y función del cuerpo, las actividades y la participación, en oposición a las descripciones negativas de la deficiencias, discapacidades y minusvalías. Así desde esta perspectiva, se manejan las siguientes definiciones:

1. Funciones corporales: Comprende las funciones mentales, sensoriales y de dolor; funciones de la voz y el habla; las funciones de los sistemas cardiovascular, hematológico, inmunológico, y respiratorio; las funciones de los sistemas digestivo, metabólico y endocrino; las funciones genitourinarias y reproductoras; las funciones neuromusculoesqueléticas, las funciones de la piel y que de alguna manera están relacionadas con el movimiento y otras estructuras relacionadas con la misma. (Aramayo; 2002 :pág. 5)

2. Estructuras corporales: Las estructuras del sistema nervioso; el ojo, el oído y estructuras relacionadas; estructuras involucradas en la voz y el habla; estructuras de los sistemas cardiovascular, inmunológico y respiratorio; estructuras relacionadas con los sistemas digestivo, metabólico y endocrino; relacionados con el sistema genitourinario y el sistema reproductor, estructuras del movimiento y las relacionadas con la piel. (Aramayo;2002: pág. 5)

3. Actividades y participación: Comprende el aprendizaje y aplicación del conocimiento, tareas y demandas generales, movilidad autocuidado, vida doméstica, interacciones y relaciones personales, áreas principales de la vida y, finalmente vida social y comunitaria social y cívica. Más tarde se incluyó una sección de factores ambientales como parte de la clasificación, reconociendo de esta manera la importancia del rol de los factores ambientales que facilitan o crean las barreras para las personas con discapacidad. Los Factores Ambientales son: productos y tecnologías, entorno natural y cambio en el entorno derivado de la actividad humana,

apoyo y relaciones, actitudes, y servicios sistemas y políticas. La nueva versión (OMS 2000). (Aramayo;2002: pág.6)

Ahora bien, la principal crítica al modelo médico lo constituye el llamado *modelo social de la discapacidad*. Esto es más que una crítica; es una *reconceptualización* que inició el cambio y determinará un nuevo orden para las personas con discapacidad. Esta premisa conceptual reza lo siguiente:

“La minusvalía es definida como cualquier situación de desventaja para un individuo determinado, como consecuencia de una deficiencia o de una discapacidad, que limita o impide el desempeño de un rol que es normal en su caso, en función de la edad, sexo, así como de otros factores sociales y culturales”
(Aramayo, 2000:4)

Lo que se comenta de esta cita, es que la discapacidad se presenta como un nuevo miembro de nuestra familia, pero que de alguna manera nos acompaña por siempre sin importar que se sea de cualquier clase, lo que si es cierto es que no se está exentos de padecer de alguna discapacidad. Lo que si es cierto que ésta se puede adquirir o nacer con la misma, pues a veces resulta un tanto contradictorio y difícil de creer.

Pero, en una forma más simple es cuando la sociedad tiende a llamar minusválido lo hace simplemente porque piensa que es el término más adecuado y que sin duda es tanto produce cierta desventaja ante el resto de las personas que no poseen esta condición. Pues debido a la presencia de la discapacidad que hace visible esta condición de menor valor en el ser humano, éste se ha de encontrar en una situación de vulnerabilidad aunque en la mayoría de los casos esta situación no se presente.

El Modelo social:

En opinión del Dr. Manuel Aramayo, este modelo surge como respuesta de un nutrido grupo británico de personas con discapacidad, quienes en vista de la presencia del modelo médico, deciden unirse de manera colectiva en pro de la lucha

a favor de la abolición de la segregación de la persona con discapacidad. El modelo social se aborda desde una perspectiva política y social. El mismo incorpora una interpretación política de la situación que enfrentan estas personas y sugiere que, quienes tienen impedimentos físicos y mentales puedan llevar estilos de vida satisfactorios, más allá del trabajo de rehabilitación individual. La aceptación de este modelo se basa en la reorientación de la atención para que se eliminen las barreras discapacitantes sociales y personales. (Aramayo; 2002 : pág. 7)

A partir de este modelo, desde la Universidad Central de Venezuela, se han generado propuestas que buscan adecuarlo a nuestro contexto. Sin embargo, destacamos que para que este modelo social venezolano se construya, es necesario elaborar proyectos y normativas que se ajusten a los nuevos tiempos, tomando en consideración las siguientes premisas:

1.-) La discapacidad es un concepto de raíces socio-históricas, de allí que Venezuela requiera evaluar la evolución y el estado actual de la precaria atención que ofrece, así como los recursos humanos y materiales de que dispone. Dicha evaluación y diagnóstico debe darse en el marco de un proceso de investigación y teorización.

2.-) El origen primario de la discapacidad es un daño o déficit orgánico ligado a trastornos congénitos o adquiridos por enfermedades, accidentes u otras situaciones fortuitas. Es incuestionable la validez y vigencia del modelo médico para su diagnóstico previo, atención temprana y rehabilitación. La deficiencia conlleva a la discapacidad y limita las actividades, la minusvalía restringe la participación. Hay que vigilar para que la persona no sea un objeto pasivo de intervención. (Aramayo; 2002: pág. 16-17)

En este sentido y desde esta perspectiva, la discapacidad se explica a través de un triángulo conceptual: *Discapacidad*, *Deficiencia*, y *Minusvalía*, el cual fue definido gracias a un grupo de estudiantes universitarios, quienes aportaron información importante a partir de sus experiencias, así como también, por la atención y explicaciones médicas recibidas. Hay un primer nivel de análisis: La discapacidad es un déficit o daño orgánico biomédico. Lo que se quiere con esto es que las palabras no queden en el vacío, lo que se quiere es que se convierta en la

nueva visión atención social de la discapacidad, pues los estudiantes y el resto de la población que vendrán merecen vivir en otra sociedad en la que en teoría contribuye a construirla.

En resumen, el modelo médico refiere a lo que muchos suelen llamar *discapacitados*, debido a que la deficiencia es vista más bien como una enfermedad irremediable, y a la vista de todos se vuelve lastimosa y compasiva, lo cual resulta desfavorable hacia estas personas. Mientras que el Modelo Social, es una respuesta al modelo médico, y se describe o refiere a lo que se podría decir *persona con discapacidad*, pues de esta manera resulta menos hiriente. Y es que al existir la disfunción física existe por demás el rechazo y posterior a ello, la discriminación de toda índole. De allí que nuestra propuesta se base en el Modelo Social.

Es importante el recorrido conceptual realizado para la definición de dos amplios modelos, los cuales contribuyen a fortalecer un colectivo, una conciencia de respeto y participación en los diversos escenarios con las personas con discapacidad, en tal sentido las actividades artísticas y culturales requieren ser adaptadas para cubrir entre sus actores, pintores, bailarines, creadores, etc., pertenecientes a tal población.

Por otra parte, Yadilka Márquez y Leida Delgado (2005), también desde la Escuela de Psicología, desarrollaron la tesis ***Propuesta de formación para el trabajo empleando las tecnologías de la información y la comunicación y su efecto en la autoeficacia en estudiantes con discapacidad de la Universidad Central de Venezuela***. Ellas, hacen un estudio de las habilidades de aplicación y entrenamiento de tres estudiantes con discapacidad visual, en el uso de las herramientas propias de las tecnologías de la comunicación e información, basadas en la aplicación de la metodología cualitativa. Estas personas fueron sometidas a un entrenamiento que se llevó a cabo en la sala de informática que se encuentra disponible en la Escuela de Psicología. Para llevar a cabo esta experiencia se basaron en la teoría del aprendizaje social de Bandura, el cual define la autoeficacia como un valor predictivo de la conducta. En su estudio, proponen estudiar y fomentar el uso de las tecnologías como un medio de comunicación, a fin de promover la

integración social de acuerdo a sus necesidades y habilidades dentro del campo a desempeñarse.

Lucía Pestana, (2003), egresada de la Escuela de Educación, con su trabajo **El acceso de los estudiantes con discapacidad visual a la información escrita Una propuesta para la Universidad Central de Venezuela**. En este trabajo se busca el análisis de la problemática de los estudiantes con discapacidad y en especial de la Universidad Central de Venezuela, pues a lo largo de sus estudios se encuentran con una serie de limitaciones que sin duda son una de las barreras; es por ello que se ideó un proyecto que permita solventar esta necesidad. Por esto se pensó en la reproducción de textos en braille a fin de acceder a la información de manera independiente. El aporte fundamental de su trabajo es la formulación y preparación del proyecto dirigido a la instalación de un centro de impresión de textos en braille para personas con discapacidad visual en la Universidad Central de Venezuela.

Este trabajo, al igual que el trabajo de Márquez y Delgado y otros, brindan un aporte esencial a la preparación del actor ciego, y es que la propuesta de la creación del centro de documentación braille sirve de alguna forma para seguir el patrón de la creación de un sistema de *audiodescripción* que tanta falta hace en las salas de teatro a nivel nacional, y es que nos encontramos de alguna forma con un vacío de descripción al momento de visitar una sala de teatro, porque resulta imposible el encontrar quien describa a dura voz los pormenores de la obra que se encuentra en desarrollo, como la iluminación, vestuario, puesta en escena, y sobre todo el programa de mano que muchas veces solamente está impreso para público regular que asiste al teatro.

Dentro del área artística encontramos trabajos en otras disciplinas, como es el caso de la mención Promoción Cultural de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación. Así, las Licenciadas Yurmary Pacheco y Liliana Hernández (2002), quienes en su trabajo de grado titulado **Arte y discapacidad** hacen un sondeo general de los aportes y la integración que prestan las instituciones culturales a las personas con discapacidad en el área metropolitana de Caracas. Además de este trabajo, de investigación que actualmente desarrolla María

Fernanda Urrutia (2006), también licenciada de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación, de la mención Promoción Cultural, el cual lleva por título ***Campaña de Sensibilización a la población universitaria y a docentes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.*** Este trabajo busca generar acciones vinculadas hacia la toma de conciencia por parte de la población universitaria que permitan eliminar las barreras que se busca imponer a las personas con discapacidad.

Así, desde esta investigación se asume que uno de los primeros actores sociales por sensibilizar son los docentes, quienes al momento de enfrentarse al contacto con personas con discapacidad, en el aula de clases, buscan el evadir su contacto hasta propiciar la exclusión y no la integración. Este es un trabajo que la autora realizó con el fin de incorporar los lineamientos del Ministerio del Poder Popular para la Educación Superior MES (2004), que la educación de calidad y la integración de las personas con discapacidad en las instituciones de educación superior. Se incluyen en esta investigación otros elementos que le sirven de sustento, tales como: la animación cultural juega un papel importante dentro de el tipo de actividades que se proponen. Para llevar a cabo el trabajo de sensibilización, Urrutia ideó una serie de actividades que le permitieron poner en claro lo que para ella era la promoción cultural. En principio, realizó una exposición fotográfica, que mostraba la realidad de los estudiantes con discapacidad, una mesa técnica que se denominó “Red Social”, la cual estuvo basada en la experiencia del acceso a la comunicación y la información tecnológica que lleva acabo la Unión Latinoamericana de Ciegos (ULAC) conjuntamente con la Fundación ONCE para América Latina (FOAL) y la UCV, a través de la Biblioteca Central. Esta actividad sirvió para mostrarle a la comunidad que la tecnología está ahora en las manos de las personas con discapacidad visual y que de alguna manera permite la igualdad de condiciones para el aprendizaje, en pos de su bienestar y progreso profesional, un cine foro, el cual estuvo enfocado al tema de la discapacidad. Para ello se proyectaron dos *films* en busca de la reflexión que permita a la persona sin discapacidad el conocer el entorno social y existencial de estas personas. Los *films* seleccionados fueron ***El Hombre elefante*** (1980) y ***Milagro de Ann Sullivan*** (1962). Transmisión del

programa radial *Superando Barreras*, bajo la conducción de Juan Carlos Mora, Víctor Márquez y Pablo Peñaloza, estudiantes con distintos tipos de discapacidad (motora, visual, y auditiva), bajo la Producción general de María Isabel Rocha con su eslogan que dice: *“El que esté libre de discapacidad que tire la primera piedra”*. Aquí se muestra el logro de tres estudiantes que desde junio del 2005, tienen un espacio en la emisora Activa 103.9 FM, un espacio para las personas con discapacidad, patrocinado por FUNDIMUNDI Fundación para la aplicación de la Música en un Mundo de Diferencias.

Para finalizar la campaña se dio un evento cultural en los espacios de la FHE, en donde *la discapacidad es otro cantar*, tal y como lo señala Urrutia (2006). El auditorium de Humanidades fue el espacio para que las personas con discapacidad, demostraran a través del arte sus habilidades y potencialidades. Este trabajo permite el crear nuevos mecanismos de sensibilización a las escuelas y compañías de teatro a fin de que rompan el miedo de enfrentarse ante la presencia de personas con discapacidad y en especial de las visuales quienes buscan el espacio como actores dentro de sus instalaciones. Para que esto suceda las mismas deben ceñirse por una serie de elementos que le servirán de apoyo a la creación de estrategias pedagógicas tales como la sensibilización de los docentes del área teatral, a directores, actores regulares ya formados, e incluso a dramaturgos de gran trayectoria a que conozcan a fondo el tema de la discapacidad, que bastante falta hace, este mundo tiene quizás lo que cualquier otra persona posee o bien lo que cualquier obra o propuesta teatral ofrece a un público que dispone de la apreciación.

Bases teóricas:

Algunos datos sobre discapacidad Visual

En este capítulo, observaremos algunas de las situaciones más comunes de la vida de una persona con discapacidad, y es que estos datos de alguna manera son la base para poder estudiar la problemática en materia de salud, educación, trabajo y hasta en el acceso a la comunicación y a la información, que es lo que hoy en día ha

de mover a una sociedad que sólo está sumergida en el consumismo y en la competencia por ser el más inteligente y el más ágil en el uso de estas herramientas.

No se puede dejar de lado el hecho de ver como desde afuera se trata de buscar una solución al problema de la pobreza, que de alguna forma gana un espacio muy abierto en estos tiempos de crisis no sólo económica, laboral, intelectual, e inclusive espiritualmente. Es por ello que nos referimos al trabajo de las Lic. Yadilka Márquez y Leyda Delgado quienes se preocuparon por el problema de la persona con discapacidad en Venezuela, y más aún en el área de la información y la comunicación que tanta falta hacen para su progresivo crecimiento personal y profesional, permitiéndoles de esta manera, un alto nivel de competitividad con el resto de la población, quienes de alguna manera propician su exclusión y discriminación.

En lo que respecta a la ceguera, se puede decir que es una discapacidad que en gran medida se ve afectada por un ordenamiento de perspectivas de la sociedad, y que en líneas generales, las necesidades de estas personas son iguales a los de cualquier ser humano. En Venezuela, se han gestado una serie de acciones que buscan mejorar sus condiciones de vida a nivel jurídico y social y, el mejor ejemplo de ello es la recién promulgada Ley *Para las Personas con Discapacidad*, aprobada el 15 de Noviembre de 2006, en la Plaza el Venezolano de Caracas y publicada en gaceta oficial N° 38.598 el viernes 5 de Enero de 2007. Pero también se hace evidente el aumentar esfuerzos que conduzcan a una integración, es por ello que afirmamos que las personas con discapacidad visual podrían encontrarse limitadas si no se les brindan las condiciones apropiadas y un ambiente adecuado para favorecer su desarrollo general.

El Banco Mundial (2004) afirma que la discapacidad resulta de un efecto que produce el entorno al no tomar en cuenta las diferencias existentes entre los distintos niveles de funcionamiento de las personas, pues para esta institución las personas no tienen discapacidad por sus características físicas, sensoriales o mentales, sino por las exclusiones que se les hacen de las condiciones y de las oportunidades educativas, laborales y sociales lo que conlleva a que esta discriminación se transforme en pobreza para estos individuos. Además esta situación genera un

círculo, ya que la pobreza tiene a su vez una mayor vulnerabilidad ante los problemas de desnutrición, enfermedades y condiciones de vida trayendo consigo el incremento de personas con discapacidad y de la población pobre.

Indica esta Institución, que en el mundo existen más de 600 millones de personas con algún tipo de discapacidad, y que 400 millones viven en países desarrollados, mientras que en América y el Caribe sólo hay 50 millones, lo que equivale al 10% de la región, y en lo que respecta al total de la población este texto no posee la información del 150 restante a fin de que dé el número estimado por el ente ya mencionado. Lo que debe llamar nuestra atención es que el 82 % de esta población es de escasos recursos. Se afirma en dicho documento que en nuestro país las barreras arquitectónicas y la inaccesibilidad a las comunicaciones dificultan la eliminación de las desigualdades aunque poseen un marco legal que protege sus derechos. La cantidad de personas con discapacidad según el censo del año 2001, es de 927.392, equivalente al 4,4% de la población venezolana. (Márquez y Delgado; 2005: pág.6)

Por otra parte, el Consejo Nacional para la Integración de Personas con Impedimentos (CONAPI), asegura que actualmente hay 1.600.000 personas con discapacidad, lo que equivale al 6% de la población. De ellos entre el 1% y el 2% según lo referido por la Organización Mundial de la Salud son personas con discapacidad visual. (Márquez y Delgado; 2005: pág 8).

Observamos además, que en cuanto a la comunicación y a la información el Ministerio de Educación y Deportes sólo cuenta con una imprenta braille. En el caso de las bibliotecas, en sólo 21 de ellas se encuentran materiales de apoyo auxiliar para personas con discapacidad visual. Destacamos que en la Biblioteca Nacional hay solamente 71 publicaciones los cuales en su mayoría son cuentos. Sin embargo, la sociedad civil ha impulsado acciones importantes, en tal sentido encontramos en la Federación Venezolana de Instituciones de Ciegos (FEVIC)¹ libros hablados y una biblioteca en braille, además de impresoras braille y líneas Braille.

¹ Esta institución se encuentra en estos momentos ubicada en Residencias Jardín Botánico, Edificio Bucare PB, Locales 13 y 14 Telf. 5778065 y 5766456 San Agustín. Caracas. DC.

Otra de las experiencias institucionales de apoyo a las personas con discapacidad visual en Venezuela es la que en estos momentos realiza el Ministerio de Educación Superior, que establece una serie de políticas a partir de las cuales se han de desarrollar un conjunto de actividades que buscan garantizar la óptima formación de las personas con discapacidad. Una de las acciones concretas es implementar un centro informático en cada una de las instituciones oficiales de educación superior destinado a las personas con discapacidad visual; este centro contaría con recursos de software como el *Jaws*, impresoras, escáneres y reconocedores de pantallas.

Por otra parte, la Universidad Central de Venezuela a través de la Dirección del Sistema de Información Científica Humanística y Tecnológica (SICHT), la Federación Venezolana de Instituciones de Ciegos (FEVIC), la Unión Latinoamericana de Ciegos (ULAC) y la Fundación ONCE para América Latina (FOAL), ya cuenta con este servicio, denominado Proyecto Red social, el cual busca capacitar a las personas con discapacidad en el uso y el acceso a las tecnologías y a la información y comunicación y al uso de las técnicas de la computación. Existe en Latinoamérica una institución que integra a 19 países y al mismo tiempo agrupa a instituciones no gubernamentales que se encargan de elaborar proyectos educativos, rehabilitación y laborales haciendo el uso de las tecnologías. Esta institución es conocida como la Unión Latinoamericana de Ciegos (ULAC), la cual tiene como finalidad crear y coordinar programas de integración de las personas con discapacidad, a su familia y a la comunidad. En lo educativo, procura crear o promover en las universidades la inserción de asignaturas y/o proyectos vinculados a la integración de las personas con discapacidad visual. Mientras que en lo laboral, busca la capacitación y promueve la creación de fuentes de trabajo. Venezuela, está representada por la Fundación Mevorah Florentín.

María Gloria Peniza, presidenta de la Fundación Mevorah Florentín, y ex presidenta inmediata de la Unión Latino Americana de Ciegos, y en la actualidad 2da Vicepresidenta de la Unión Mundial de Ciegos, afirma que en el caso de Venezuela, no hay cifras específicas que determinen la cantidad de personas con Discapacidad Visual, sin embargo, al utilizar los parámetros de la Organización

Mundial de la Salud, podemos afirmar que entre el 1 % y el 2 % de la población, sufre de este tipo de discapacidad.

Marco legal:

Con el fin de establecer un marco legal que brindara protección, protagonismo y participación a las personas con discapacidad, en el año 1993 el Congreso de la República aprueba la primera ley en su estilo para tratar de dar cumplimiento a las aspiraciones de tan vasto sector de la sociedad venezolana: **Ley para la integración de personas incapacitadas**. Como se puede observar, el mismo nombre de la ley constituye un verdadero maltrato para las personas con discapacidad puesto que, en dicho título se coloca a este sector en condiciones de una verdadera negación hacia su tratamiento como persona. Aún cuando no podemos negar que el articulado de la ley contempla aspectos que tienden a cumplir con los objetivos propuestos. Dicho instrumento legal jamás fue reglamentado por lo que la ejecución del mismo prácticamente ha sido imposible. Y, Luego de trece (13) años de haberse aprobado la ley de las personas incapacitadas por el extinto Congreso de la República de Venezuela de aquel entonces, en la actualidad, la Asamblea Nacional aprobó en discusión definitiva la nueva **Ley Para las personas con discapacidad**, dirigida a este sector, que de alguna forma ha sido excluido por la sociedad, quien ha permitido que con los años siguiera estando en condiciones de indefensión. La misma fue aprobada el jueves 15 de Noviembre de 2006 en las inmediaciones de la Plaza El Venezolano de Caracas, y publicada en gaceta oficial N° 38.598 del 5 de Enero de 2007 para su respectiva ejecución.

Se espera que con la aprobación de dicha ley por parte del ente legislativo se genere un nuevo instrumento legal que cumpla con las aspiraciones de las personas con discapacidad, donde la participación protagónica sea el aspecto principal de dicha ley y le de a este sector el verdadero lugar que le corresponde dentro de la sociedad. Las leyes representan un punto esencial en las discusiones y reformas acerca de lo que a discapacidad se refiere. Se espera que para un futuro ellas puedan garantizar mejoras en las formas de pensamiento de la sociedad. Las leyes que se encuentran en la elaboración de este trabajo son las siguientes: **Proyecto de**

ley Orgánica de la Cultura, que, aunque no ha sido aprobada en su totalidad ha servido de alguna forma para entender un poco más acerca de la misma y en particular la influencia que tiene ésta en los valores en la sociedad y más aún en las personas con discapacidad. **Normas Uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad, la Declaración universal de los derechos humanos, Ley orgánica del trabajo, la Declaración de Principios sobre la Tolerancia de la UNESCO.**

En una de las propuesta de **Ley Orgánica de la Cultura**, específicamente la elaborada por Manuel Espinoza en el año 2001, el artículo dos (2) se refiere a la cultura como una nacionalidad de un país y de los pueblos en donde reside ésta: además la relación existente del estado con los aportes culturales y sociales en marcados dentro de los valores éticos, morales, pues de alguna forma conforman un mundo pluralista, ya que de estos componentes se origina un ambiente de convivencia y fraternidad. En esta propuesta de Ley, reza lo siguiente:

“El estado está en el deber de promover el conocimiento, comprensión y defensa de valores éticos y estéticos que conforman la cultura como de creencias y prácticas sociales compartidas por las personas y comunidades que integran la nación venezolana, en especial la vida, la libertad, la solidaridad, la justicia, la preeminencia de los derechos humanos, la tolerancia y el pluralismo político, el rechazo a cualquier forma de discriminación fundada en la raza, el sexo, el credo y la condición social, y demás valores que fundamentan la convivencia democrática y la paz social”.
(ESPINOZA ; 2001:175).

El artículo quince (15) refiere a algo de gran importancia para el desarrollo de la cultura, y es que éste trata de la relación del estado con los creadores, su incorporación al medio artístico. Éste a su vez contempla tres subartículos que se disponen de la siguiente manera: 1° la incorporación de creadores y trabajadores de la cultura al sistema social. 2° La obligación del trabajador cultural a un continuo mejoramiento de sus conocimientos, habilidades y destrezas artísticas. 3° La cooperación solidaria de los creadores y trabajadores de la cultura en los programas de conocimientos técnicos de aprendizaje de las diferentes artes, y es que éste reza así:

“la relación laboral contractual, de apoyo institucional o de cualquier otra naturaleza y fines entre los creadores y trabajadores de la cultura y el Estado, se fundamentará en los principios siguientes:

1. La obligación del estado a incorporar a los creadores y trabajadores de la cultura en general al sistema de seguridad social universal previsto en la constitución nacional, con las particularidades que singularizan al hecho social del trabajo cultural, que la ley de dicho sistema deberá especialmente considerar.

2. La obligación del creador y trabajador de la cultura a un continuo y sostenido mejoramiento de sus conocimientos, destrezas, y habilidades artísticas, técnicas y profesionales que propicien la creación del obras de ingenio y de bienes y servicios culturales de calidad

3. La cooperación solidaria de creadores y trabajadores de la cultura en los programas de transferencia de conocimientos técnicos y experiencias en el proceso de formación y aprendizaje de las diferentes artes del hacer”. Anteproyecto de ley orgánica de la cultura (ESPINOZA; 2001: 179)

Lo que quiere decir este articulado, es que en principio los creadores y trabajadores de la cultura deben en cierto modo estar involucrados con las áreas del saber cultural a fin de prestar sus conocimientos a la sociedad para la mejora de sus conocimientos y al mismo tiempo ofrezca nuevas herramientas que faciliten la incorporación de corte técnico. Y es que en este caso de la propuesta de la preparación del actor ciego es un elemento que de alguna forma contribuye al crecimiento y desarrollo de las artes, pues es un vehículo de comunicación entre la creación y la ejecución; pero que además guarda relación con el proceso educativo que éste ha de recibir para su posterior ejecución y continua formación profesional.

En el campo laboral, según lo estipula el artículo 7 de las *Normas uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad* (1993), el estado debe reconocer el principio de las personas con discapacidad, ya que éstas deben estar facultadas para ejercer sus derechos en materia de empleo.

“Los Estados deben reconocer el principio de que las personas con discapacidad deben estar facultadas para ejercer sus derechos humanos, en particular en materia de empleo. Tanto en las zonas rurales como en las urbanas debe haber igualdad de oportunidades para obtener un empleos productivo y

remunerado en el mercado de trabajo”. (Normas Uniformes sobre igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad Art. 7 ONU 1993).

Otra ley que se encuentra presente es la siguiente: **Ley Orgánica del Trabajo**, la cual ampara las oportunidades y los derechos de empleo de la persona con discapacidad. Se refiere al capítulo VIII, que respalda el trabajo de los actores, músicos, folkloristas, y demás trabajadores intelectuales y culturales. Dentro de este capítulo se encuentra el artículo 374 que se cita a continuación:

“El Ejecutivo Nacional, en el Reglamento de esta Ley o por Resolución del Ministerio del ramo, establecerá las condiciones y modalidades especiales para la protección de los actores, músicos, folkloristas y demás trabajadores intelectuales y culturales en razón de su especialidad” (Capítulo VIII Del Trabajo de los Actores, Músicos, Folkloristas y demás Trabajadores Intelectuales y Culturales. Art. 374)

En materia de empleo, la Ley del Trabajo hace mención dentro del capítulo VIII al artículo 375, del trabajo de los minusválidos, pero éste también se encuentra presente en la recién aprobada Ley para las Personas con Discapacidad, la cual expresa en su artículo 28 *“Empleo para personas con discapacidad”*, lo siguiente:

“Los órganos y entes de la administración pública, nacional, o estatal y municipal, así como las empresas públicas, privadas o mixtas deberán incorporar a sus planteles de trabajo no menos de un cinco por ciento(5%) personal con discapacidad permanente, de su nómina total, sean ellos ejecutivos, o ejecutivas empleados, empleadas, obreros u obreras. No podrá ponerse argumentación alguna que discrimine, o condicione o pretenda impedir el empleo de personas con discapacidad. Los cargos que se asignen a personas con discapacidad no deben impedir su desempeño, presentar obstáculo para su acceso al puesto de trabajo ni exceder de la capacidad para desempeñarlo. Los trabajadores o trabajadoras con discapacidad no están obligados u obligadas a ejecutar tareas que resulten riesgosas por el tipo de discapacidad que tengan”.

(Ley para las personas con discapacidad, 2007 Art. 28. Pg. 13-14).

Mencionamos aquí también al artículo uno (1) de la **Declaración de Principios sobre la Tolerancia**, de la UNESCO (1995), el cual asegura que la tolerancia es el respeto, la aceptación y el aprecio a la riqueza cultural de nuestro mundo.

“La tolerancia consiste en el respeto, la aceptación y el aprecio de la rica diversidad de las culturas de nuestro mundo, de nuestras formas de expresión y medios de ser humanos. La fomentan el conocimiento, la actitud de apertura, la comunicación y la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión. La tolerancia consiste en la armonía en la diferencia. No sólo es un deber moral, sino además una exigencia política y jurídica. La tolerancia, la virtud que hace posible la paz, contribuye a sustituir la cultura de guerra por la cultura de paz”.

Declaración de Principio sobre la Tolerancia UNESCO 1995, Art.1)

Por otra parte, en la **Declaración Universal de los Derechos Humanos** y en particular el artículo veinte y siete (27), hace mención al derecho que toda persona tiene al tomar parte libremente en la vida cultural y gozar de las artes. Bien sea en las actividades artísticas, o bien en actividades de índole académicas que de alguna manera se vincula con el ámbito cultural y a fines pues este artículo reza también lo siguiente:

“Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.

(Declaración Universal de los derechos humanos, ONU 1948 Art. 27).

La cultura es un espacio abierto para todo aquel que desee entrar en ella, y es que de alguna manera todos los seres humanos hacemos cultura desde el momento en que somos concebidos hasta el fin de nuestra existencia. Desde hace años muchos antropólogos han querido de alguna manera hacer algún acercamiento a lo que se conoce como cultura, pero de lo que si es claro que no existe ningún concepto básico que se aproxime a ella, y por lo tanto se cuenta únicamente con la tradicional de Cultura. Ahora, en el caso de la discapacidad visual y más en el sector cultura se puede decir que este sector se muestra abierto a todas las posibilidades en lo que manifestaciones culturales y artísticas se refiere. Y es que según el articulado de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, establece como

normativa general el derecho que poseen las personas para integrarse a este campo hasta hacerlo su propio espacio y hacer que el resto de los demás se integren a él. Por lo general las personas ciegas en este caso que se estudia en este trabajo logran ingresar con facilidad, pasando por todas las dificultades que se le han de presentar, y es que la sociedad en general, llámese comunidades, organizaciones, y otras a fines deben permitir la inserción sin importar la condición o el estrato social al que pertenezcan, pues las artes en este caso es el medio de comunicación más efectivo para que las personas con discapacidad puedan desarrollar sus cualidades y destrezas de forma libre, que le permitan un crecimiento personal y la autonomía al momento de realizar las toma de decisiones que favorezcan su propio porvenir y el de los demás.

Hoy en día, con la aprobación de la **Ley de las personas con discapacidad** es mucho más factible el hecho de que ésta sea tomada en cuenta en todos los ámbitos del quehacer cultural, y es ahora que en el teatro se le deben brindar las condiciones y los espacios adecuados a fin de que éste pueda participar de forma activa en la dramaturgia, en la dirección, crítica, producción y por qué no, en la actuación que es una de las herramientas más idóneas en donde el artista con discapacidad visual tiene la oportunidad de expresar sus sentimientos y emociones a través de un texto, una danza, o bien de un mimo, si quiere. Pero es bueno entender que este artista con discapacidad puede en su debido momento hacerse acreedor de un espacio como formador de actores regulares o también de un grupo mixto en donde existan actores ciegos y videntes. Es bueno recordar que la cultura también es un ente capaz de fortalecer y recuperar las energías en decadencia, es un mundo nuevo que trae cambios importantes en la vida de un ser humano y en todos los ámbitos de la vida social y ambiental.

Solo es cuestión de que estas leyes sirvan para una norma efectiva de los derechos, deberes y necesidades de las personas con discapacidad quienes buscan tener dentro de la sociedad un rol protagónico; deberes y derechos, que con el pasar de los años se ha ido descuidando y la persona con discapacidad reclama día a día su espacio y su derecho a una justa integración e igualdad de condiciones. Es por ello que se debe invocar a efectos de normativas, tratados y convenios nacionales e

internacionales, a los Derechos Humanos y a las Normas Uniformes sobre Igualdad de Oportunidades Para las Personas con Discapacidad (NUIOPD) ONU 1993 y a la Declaración de los Derechos Humanos (1948) con la finalidad de establecer nuevos mecanismos de apoyo legal en pro de las personas con discapacidad

Marco referencial:

Experiencias a nivel internacional y nacional:

Ahora bien, como hemos mencionado anteriormente, respecto a publicaciones sobre experiencias teatrales con invidentes, se puede decir entonces que España y Grecia son países con más potencialidad en el área teatral, y es por ello que es considerado por algunos, como la cuna del teatro a nivel de Europa y, uno de los mejores ejemplos en lo que a teatro para personas con discapacidad se refiere. Lo que quiere decir pues, que en la actualidad cuenta con una amplia gama de experiencias reflejadas a través de publicaciones patrocinadas por la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE), organización que sostiene nexos de corte académico y cultural con la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), que impulsa día a día y año tras año, el arduo trabajo de las personas con discapacidad y en especial, de las personas con discapacidad visual, quienes llevan el vocerío dentro y fuera de su país. Es por ello que además de mencionar a España, como el primer país en Europa en desarrollar modelos de enseñanza destinados a actores con discapacidad visual, consideramos que es importante destacar los esfuerzos que se realizan en otras latitudes y que buscan hacer del teatro su propio espacio y su medio de comunicación.

En este sentido, mencionamos a Latinoamérica, que en materia teatral también tienen *mucha tela que cortar*, pues en este caso se hablará de algunas de sus experiencias, ya que para ello se contará al menos con 3 países, tales como Argentina, Chile, México, respectivamente. Y para finalizar estas experiencias, es importante señalar lo que se está haciendo en Venezuela, en particular sobre las que se desarrollan a nivel de la región capital con los distintos grupos de teatro como la

Asociación de Ciegos de Venezuela (ANCIVE) y el grupo de teatro del Laboratorio Anna Julia Rojas, además de las experiencias que se están llevando a cabo en el estado Zulia, específicamente en la Universidad del Zulia (LUZ)

Las experiencias que en estos momentos se lleva a cabo en Argentina, se basa en la experiencia que tiene el grupo de teatro "Ojucuro" y en este sentido la periodista Susana Reinoso realizó una entrevista a los integrantes de la compañía la cual denominó **La adrenalina se sube al teatro** y en la misma fueron entrevistadas tres personas, el director y los actores quienes dieron sus puntos de vista en relación al montaje y a la obra. El director, José Menchaca, señala que, "en el teatro ciego el espectador tiene la posibilidad de terminar de construir la obra a partir de la postura de los actores. Cada cual construye la oficina que tiene en su mente. Eso hace mucho más íntima la pieza", el actor Griro, que expresa: "Vivimos una época en la que todo lo que consumimos entra por la vista. Nosotros apuntamos a llegar al lugar de cada persona y mostrar que somos capaces de crear una plaza, aunque no sea la ideal". Masseurlot, molesto porque se hace hincapié en la ceguera de los actores, dice: "Esta es una investigación sobre una nueva forma de percepción, con elementos del radioteatro y la lectura". García de Prada aporta: "Es aceptar una forma diferente de percepción que no incluye la mirada" y la actriz no vidente Tania García de Prada, una de las protagonistas, dice con sensatez: "La puesta de teatro ciego, cala hondo porque tiene que ver con la necesidad de librarse de la presión de la mirada del otro, que es un elemento muy fuerte de nuestra cultura". (www.lanacion.com.ar2007).

El propósito del director, es hacer de este grupo, una agrupación conformada por diez personas entre actores ciegos, deficientes visuales y actores videntes, destacándose la actuación de Rubén Oscar Ronchi, siendo pues, uno de los actores claves dentro de la obra. Los actores Prada, Griro, y Ronchi se iniciaron en el teatro a través del teatro leído o lo que llamamos también "Lectura Dramatizada". Según el testimonio de Cristina Cáfaró, persona vidente quien asistió como público a la obra del grupo Ojucuro comentó su experiencia :Esta obra busca hacer que las personas pierdan el miedo a ser ciegos, a que conozcan su otro lado de la sensibilidad que tanta falta hace y que permite que la misma sea un contacto del sentido perceptual y el sentido de la vista, además hace que el público se conecte

también con la trama de la obra y con lo que allí sucede, pues ellos en cierta forma también son actores y forman parte del elenco del montaje. Cuenta también que a medida que se desarrollan los acontecimientos, es más agradable la sensación de sentirse dentro de la misma, pero a su vez también sentía algo de estrés, debido a que no podía apreciar nada en escena, todo a oscuras, sabiendo que solo pudo ver luz luego de finalizada la obra.

La otra experiencia que consideramos de interés la hemos seleccionado de Chile, pues debemos reconocer que verdaderamente este país tiene una experiencia bien interesante en relación a esta área, y es que desde el año 2002 vienen presentando una obra que sin duda es una de las joyas más preciadas dentro del teatro chileno. La obra en cuestión es “La Micro” (2002), la cual ha sido presentada por la única compañía de teatro conformada por actores ciegos que existe en dicho país. Esta compañía está formada por ocho actores con discapacidad visual de los cuales, seis (6) nacieron invidentes y dos (2) perdieron la visión posteriormente. Además de “La Micro”, también fue presentada la pieza, “¡Pa’Que Veái!” que sin duda alcanza los niveles de miles de visitas diarias a la sala de Arte Telefónica. En esta obra “La Micro“, el espectador presenciara en la primera parte la representación de un viaje diario en micro (transporte urbano), con los sucesos cotidianos y los personajes habituales, pero esta vez interpretados por actores ciegos. En la segunda parte los actores hacen un viaje a su interior transmitiendo sus sensaciones en relación a su experiencia de ser ciego y sus comienzos en la oscuridad. Por otra parte, encontramos la opinión de Alejandra Rubio, quien es la directora de la obra y dice lo siguiente,

“Trata de ser un punto de encuentro, comunicación y empatía entre las personas con y sin discapacidad. La obra busca mostrar en escena el mundo ciego, como una posibilidad dentro de otras, validando un modo de percibir siempre estigmatizado. Se establece, desde el plano artístico, una comunicación empática e igualitaria con el vidente, al comprometerlo en la emoción de lo que ve”. (RUBIO, A, 2002 La micro. En: http://www.telefonicactcchile.cl/fundación/noticias/la_micro.htm).

Este montaje significa un profundo esfuerzo, ya que por primera vez se abordaba directa y abiertamente el tema de la ceguera, recurriendo a las vivencias de sus actores. Esto significa una gran exigencia para los integrantes. Es una catarsis necesaria para poder asumir y expresar su condición de personas ciegas. La obra estuvo bajo el patrocinio del Fondo Nacional de la Discapacidad (FONADIS). (www.telefonictcchile.cl/fundación/noticias/la_micro.htm).

Ahora bien, existe otro país latinoamericano que aborda el tema del teatro para invidentes, y es México. Esta república, por su parte, tiene también experiencias en materia de discapacidad visual; una de las experiencias que marca pauta sin duda es la obra “La casa de los deseos” de Alejandra Sofía, estrenada en 1999 por la “Compañía Teatral Carlos Ancira”, bajo la dirección de Pablo Moreno Viveros. Entre 1990 (año de su creación) y 1999 realizó diversos montajes con los cuales fue creciendo artísticamente y realizando al mismo tiempo montajes para toda clase de público, desde infantiles hasta montajes para adultos, incluyendo de títeres y otras actividades. Dentro de esta compañía hay actores con 20 años de experiencias; se puede decir que estas personas son capaces de crear sus propios textos, crean y manufacturan sus propios muñecos y vestuarios. (MENACHE, A. 2008. *La casa de los deseos*. En: <http://www.esmas.com>). Esta compañía teatral se ha presentado en distintos escenarios, dentro y fuera del país, sus presentaciones han sido de manera ininterrumpidas a lo largo de dieciocho años; han producido un total de 20 obras y se han presentado en festivales como el de el Cervantino, el Internacional de Tamaulipas, Ferias y Ferias del Libro, así como en los Encuentros más destacados dentro de la cultura nacional. La mayoría de sus montajes han sobrepasado las 100 representaciones y con la obra de Teatro para Ciegos se acercan a las 1000 representaciones. En 1999 inauguran su espacio escénico, en Puebla, donde mantienen temporadas permanentes, a la par de las temporadas en el D.F., entre los que destacan el Premio al Mejor Actor-Muestra Estatal de Teatro, Beca Creador con trayectoria 1999-2000 para crear el Teatro para Ciegos “La Casa de los Deseos”, Premio Educación por el Arte 2002-2003 y Beca FONCA-Puebla 2004, entre otros.

La obra “La casa de los deseos” guarda similitud con “La Isla desierta” de Roberto Arlt, sólo que ésta se desarrolla en un “espacio de circo” con un público muy

reducido a fin de generar en ellos un ambiente de interoceptividad y exteroceptividad. El teatro para ciego de México, se puede definir como un teatro perceptivo, ya que permite al espectador entrar en una situación totalmente inversa a la que vive el ciego total. En lo que respecta al contenido o bien a la sinopsis de la obra, se puede definir como un melodrama que en principio ha sido diseñado para ciegos, pero que además ha sido dispuesta para que el vidente pueda disfrutar de todo lo que en ella acontece. Antes de la función al público vidente se le vendan los ojos, luego se le conduce a una carpa, donde los asientos forman un círculo; aunque se intente ver, la luz es muy tenue. Durante casi una hora se perciben sonidos, movimientos, música, olores, sabores y sensaciones con la finalidad de reforzar la interpretación y los diálogos de un pequeño grupo de actores. (www.smas.com)

Experiencias a nivel nacional:

Luego de haber investigado las experiencias a nivel de Latinoamérica como Argentina, Chile y México, es pues, el momento de acercar la atención en las experiencias que se están llevando a cabo en Venezuela y concretamente en el Distrito Capital, específicamente a través de dos grupos, el grupo de teatro de la Asociación Venezolana de Ciegos de Venezuela (ANCIVE) y el grupo de teatro del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas. También vale la pena echar un “vistazo” a las experiencias que se están llevando a cabo en el Estado Zulia especialmente dentro de la Universidad del Zulia (LUZ). En Caracas, existen hasta los momentos dos grupos de teatro de personas con discapacidad, el grupo de teatro de la Asociación de Ciegos de Venezuela (ANCIVE), quien en la actualidad se ha conformado como una cooperativa de trabajo en materia teatral; este grupo surge en el año 1995, como iniciativa de un grupo de personas con discapacidad visual que se reúnen en las instalaciones de la Sociedad Amiga de los Ciegos, ubicada en la Av. Victoria (Av. Presidente Medina) de Caracas. Allí se iniciaron con una serie de obras, las cuales fueron presentadas en distintos lugares de Caracas tales como en instituciones de y para ciegos y en algunos colegios del área metropolitana, en la Pastora, en donde

deciden conformarse como una cooperativa cultural denominada Eduardo Calcaño Calcaño. Allí surge el sueño de registrarse como grupo y fue entonces que el 10 de Agosto de 2002 se registra como cooperativa. La primera obra puesta en escena fue “*Luces en la Oscuridad*” (2004), por demás inédita se estrenó el 11 de diciembre en la iglesia San Judas Tadeo, Caracas. Esta obra fue dirigida por el Prof. Ramón Pérez quien fue director en la cooperativa por espacio de dos (2) años; pero por compromisos ajenos a su voluntad, decide alejarse de la compañía y en su lugar asume la Prof. Dulce Uzcátegui. Con ella, las obras a presentar fueron “*De que vuelan vuelan*” (2004), y “*Cita a ciegas*” (2004), así como obras inéditas del grupo. Por compromisos laborales, la Prof. Uzcátegui abandona al grupo; quedándose entonces, sin director por espacio de un (1) año; al cabo de este tiempo, es nombrado el Prof. José Collazo, quien proviene de FUNDARTE, y es en la actualidad, el director artístico de la agrupación.

La técnica que emplean estas personas está basada únicamente en el oído, pues esta técnica les permite el estar en contacto entre sí, y es que para conocer la distancia entre una persona y otra emplean el sonido; además de ella está el tacto. Otra de las actividades que realiza esta agrupación, son las improvisaciones, y lo hacen en grupos pequeños, empleando una palabra, y en función de la misma se improvisa y de allí se extrae algún elemento para una obra. Ejemplo de ello es la “*Alegría*”, partiendo de esa palabra se construye el personaje que posea algunas características asociadas con esta emoción. Luego lo mismo se hace con otro, como por ejemplo, la tristeza, hasta llegar a armar y estructurar un drama con estas palabras.

Edgar Velásquez, quien es egresado del Instituto Universitario de Teatro (IUDET), y Director de la agrupación teatral de la *Sociedad Amiga de los Ciegos de Caracas*, habla acerca de sus experiencias dentro de esta agrupación (COMTEVIBA) quien desde el año 1988 se constituyó como uno de los primeros grupos de teatro de ciegos de Venezuela y que se dio a conocer con el nombre de Eduardo Calcaño Calcaño. Éste, en su trabajo titulado ***Aproximación al actor invidente o discapacitado visual***, (2007), expone los elementos más esenciales dentro de la agrupación; pero lo más importante de este trabajo es que en principio habla de que

el actor debe mostrar su seguridad en el escenario como si el fuera vidente, pero que además logre imitar sus movimientos. Pues, en cierto modo lo que se quiere con este tipo de experiencias es el buscar una herramienta que ayude al actor ciego para que pueda de alguna forma actuar como el actor vidente; para ello se pensó en plantear una metodología que es muy parecida a la que se emplea en las escuelas y compañías de teatro en donde lo primero que se hace antes de impartir la formación, es el conocer las necesidades, habilidades, y destrezas que posee el participante que desea convertirse en actor, bien sea ciego o vidente. Lo que si es bien cierto de esta premisa que plantea Velásquez (2007), es que más allá de una preparación corporal y mental ha de dar ejecución a otras serie de mecanismos que le ayudarán en su desarrollo. Y, lo primero que se hace es el ejercitar la imaginación, velocidad de reflejos, memoria emotiva, concentración, adaptación y otros. Además de esta actividad, también se les imparte talleres de voz y dicción como parte de su formación integral, menciona además, que el actor es un instrumento, pues él es un vehículo de comunicación de sentimientos y que sin estos ingredientes no es capaz de conocer su propio estado de ánimo el cual le permite expresarlo libremente, pero debe tener muy claro que mientras muestre su seguridad en el escenario al momento de interpretar es más fácil para él crear la conciencia de su propio espacio mental para luego lograr el corporal y viceversa.

Para finalizar este segmento de las experiencias nacionales e internacionales es bueno hablar de lo que se está haciendo en otros estados del país. Se trata de lo que se está llevando a cabo en la Universidad del Zulia con la Br. Karina Tovar quien es estudiante de la escuela de Artes Escénicas de la recién iniciada Facultad de Artes de dicha Universidad. Para esto se contó con la ayuda de la Prof. Dianora Hernández quien se desempeña como docente de la escuela y comenta de manera breve lo que ha de realizar con Karina, pero además de ella existe un grupo de teatro de personas con discapacidad visual que funcionan dentro de la entidad zuliana.

Dianora Hernández dramaturga, directora, y docente venezolana y originaria del Edo. Zulia, comenta de forma breve, las experiencias que tiene con Karina Tovar quien es estudiante con discapacidad visual (Baja visión) de la Escuela de Artes Escénicas de la recién inaugurada Facultad de Artes de la Universidad del Zulia.

“No tengo ninguna experiencia teatral con los invidentes, salvo con una bachiller a la cual le imparto la cátedra de Historia del Teatro Occidental en la Mención Teatro de la muy reciente fundada Escuela de Artes Escénicas de la Facultad Experimental de Arte de nuestra ilustre Universidad del Zulia, Karina Tovar es una excelente estudiante, muy creativa y aunque mi materia es teórica hago ejercicios teatrales que la entusiasman mucho y me solicita que los haga con más frecuencia. A Karina le gusta mucho el teatro. No he indagado si tiene alguna experiencia teatral pero lo averiguaré, así como el grupo de teatro de invidentes que me dices hay aquí en nuestra ciudad de Maracaibo”.(HERNÁNDEZ, D. 2007. *Entrevista digitalizada*. En: dianoraher@yahoo.com).

Por otra parte, están los convenios y la formación del recurso humano necesario para la preparación del actor ciego, tal y como lo plantea la dramaturga Pilar Romero en 1999 ante la FOAL para poner en marcha su propuesta de integración de los distintos entes a nivel nacional, con el propósito de que ninguna persona ciega quede excluida dentro del medio artístico cultural y con especial ahínco al teatral. Para ello dispuso de un convenio interesante entre Caracas y Madrid para garantizar la formación de dicho recurso y su expansión por el resto del país. La propuesta se basa en la preparación del recurso humano a fin de que pueda atender a las necesidades de esta población de personas con discapacidad visual existente en Venezuela y que de alguna forma esta preparación contribuya al desarrollo de la integración sociocultural del ciego con el resto de la comunidad o bien, el resto de la sociedad que en cierto modo fue excluyente y poco crédula de sus capacidades artísticas. Es por ello que se propone de alguna manera el preparar los recursos humanos que serán un ente multiplicador a nivel nacional, trabajando directamente con la población ciega y deficiente visual de cada región o estado, y a su vez crearán una infraestructura o espacio que les permita ser parte de su propia dinámica y que sean constantes en todos los propósitos que logren emprender en pro de su propio beneficio y del los demás.

Justifica además que Venezuela es uno de los países en donde la población con discapacidad aumenta de manera progresiva en relación al alto índice

demográfico y que por tanto los procesos de integración han mermado por falta de políticas que orienten en forma adecuada los propósitos de estas personas, pues que sin duda el hecho de ser el protagonista no ha sido fácil para ellos y tampoco para la sociedad. El ser un espectador ha sido una de las barreras más difíciles para la población ciega, pues esto es para no mencionarlo como protagonista. La finalidad pues, que tiene el proyecto educativo, es el brindar a estas personas la garantía que tiene cualquier ciudadano y en particular el venezolano de acceder a la educación, ya que en Venezuela, existen instituciones encargadas de promover la participación de estas personas; y una de ellas es la Dirección de Educación Especial, la cual se encuentra en el Ministerio de Educación y es quien tiene en sus manos las herramientas necesarias para integrar a estas personas al medio cultural en todas sus manifestaciones. Todo esto se encuentra bajo el respaldo de la Asamblea de la OEA (Organización de Estados Americanos), la cual señala que se respaldan las actividades y proyectos que enriquezcan y difundan la identidad cultural y la promoción de las artes.

Capítulo 2

Aspectos por tomar en consideración para la creación de una propuesta de preparación para el actor ciego en Venezuela.

Este capítulo está basado en la propuesta de preparación del actor ciego, pues para ello es conveniente señalar los distintos métodos de entrenamiento que, en este caso, ofrecen tanto experiencias venezolanas, como es el caso de *Teatro para Invidentes*, liderizado por Edgar Velásquez y la de los directores de Escena de la ONCE de España, quienes desde hace unos años vienen realizando trabajos y publicaciones en esta área, que además está decirlo, es una de las áreas que más ha sido estudiada por los educadores, psicólogos, sociólogos e incluso psicopedagogos, quienes se han preocupado por estudiar las distintas formas de enseñanza de las actividades académicas, culturales y afines de las personas con discapacidad y, en especial, de las que poseen discapacidad visual. Para ello, es necesario adentrarnos en lo que han de referir los directores de la ADE Teatro, con relación a ciertos aspectos relacionados con la disciplina de la preparación del actor ciego y, más aún, con la ayuda en el proceso de la preparación del actor ciego en Venezuela, la cual es muy pobre en lo que respecta a documentación e información relacionada con la formación actoral de estas personas.

Es importante comenzar con lo que plantean los directores de la Asociación de Directores de Escena de España con relación a la relación del director con su grupo actoral y la selección del texto, entre otros aspectos. Para ello, cabe destacar lo que apunta María Eugenia Ferrera de Castro (1994), en su artículo ***Relación actores-directores durante un montaje***, ella comenta:

“Para que se dé la relación actor director se deben tomar en cuenta los siguientes aspectos: en primer lugar el director, antes de realizar un montaje, debe además conocer perfectamente el texto que se va a trabajar, por qué se eligió ése y no otro, y es con ello que se busca llevar como grupo un mensaje al público, las dificultades y un poco de la realidad; para ello, se necesita ser psicólogos y actores, porque es preciso haber sentido la satisfacción de una verdadera comunicación de un personaje para tratar a los demás, ya que debemos ir moldeando y dando forma a la creación personal de cada actor y es entonces que para que exista una relación bien sólida del director con los actores durante el proceso de trabajo, será la misma en donde los componentes del grupo son ciegos y deficientes visuales y es que toda labor creativa conlleva muchas horas de trabajo, muchas horas de disciplina, nunca fáciles de conseguir, mucha técnica, muchas tensiones hasta que la obra esté puesta en escena”

(FERRERA DE CASTRO; 1994: 41-42).

Con esto, la autora quiere significar que para que exista una relación del director con los actores, debe comportarse como un psicólogo, ya que ha de tener, dentro de su compañía, a personas con dificultades en el momento de la selección de un texto determinado. Es por ello que se debe escoger un texto muy sencillo a fin de estimular la creatividad de una puesta en escena en conjunto.

En el caso de la experiencia venezolana, “el teatro de invidentes” presenta un estilo de teatro fundamentado en lo sensorial que les permita desbloquear el cuerpo, ya que la ceguera, generalmente, fomenta una actitud física rígida y cerrada, brazos inmóviles con relación a la expresividad, dificultades de equilibrio y problemas posturales como la cabeza inclinada o hundida y poca movilidad en la musculatura del rostro. Además, el invidente está condicionado a permanecer en una actitud completamente pasiva porque para él no existe ningún patrón visual que le indique una postura corporal acorde con los patrones visuales del vidente.

Otro detalle que existe dentro de este género actoral, es que el ciego posee un buen nivel de retentiva que le permite desarrollar todo tipo de ideas en la dicción e imitación vocal del personaje que interpreta.

Por otro lado, para que un actor pueda ingresar al medio donde se desarrolla la acción o bien su medio de comunicación con el personaje y con el público, debe,

en principio, permanecer en una actitud de respuestas corporales a fin de generar en él una seguridad y concentración propias de un actor sin discapacidad que ejecuta con mayor precisión su personaje. Es por ello que se han de idear una serie de objetivos o metas que le ayuden a modificar los patrones de conducta pasiva que tienen estas personas, dentro de lo cual consideramos, como lo más importante, lo siguiente:

1. La realización de un diagnóstico previo antes de conformar la compañía.
2. Observaciones o impresiones recogidas luego de la conformación y posterior evolución de la compañía a través de un cuadro de actividades al momento del ingreso de los actores, a fin de que se sientan en condiciones de emprender una nueva etapa en sus vidas; éstas, a su vez, se distribuyen de la siguiente forma según como lo establece Velásquez:
 - 2.1. Formar con un grupo de voluntarios la agrupación de teatro.
 - 2.2. Evaluar y describir el estado del grupo antes de comenzar el trabajo.
 - 2.3. Después de cada ejercicio, anotar las respuestas erróneas y sus respectivas propuestas de adaptación. (Seguridad, expresividad, y/o elementos creativos).
 - 2.4. Ordenar, en tablas aplicadas, las reacciones obtenidas y las adaptaciones propuestas (registros, reflexiones ordenadas que permitan conocer habilidades y destrezas del actor).
 - 2.5. Recoger en video y audio los ejercicios claves para su análisis comparativo (La metodología de la observación, contribuirá, de manera eficaz, discriminar el ejercicio propuesto, tanto a nivel corporal como vocal y, posteriormente, hacer el análisis correspondiente y/o correctivo).
 - 2.6. Calibrar y describir los comportamientos individuales y los genéricos dentro del grupo.
 - 2.7. Elaborar una hipótesis de adaptación metodológica, producto de los resultados de la observación con respecto al desenvolvimiento del actor y se diseñará un conjunto de actividades ajustadas a las características, habilidades y destrezas que garanticen la plena formación integral del participante con discapacidad visual.

2.8. Recoger los resultados de manera sistematizada, comentada y mediante una reflexión en el que surjan criterios que se reflejarán a través de un cuadro (Capacidad de memoria y reflejos, voz y dicción, expresión corporal, y construcción del personaje). (Velásquez; 2007:pág 4).

En lo que respecta a la observación, es conveniente tener en cuenta los siguientes aspectos, a fin de que el participante y el director puedan ver el progreso que se ha dado dentro de dicha compañía:

1. Los actores ciegos y deficientes visuales, antes de comenzar cualquier trabajo, necesitan realizar un reconocimiento espacial profundo. Hay que controlar que cada elemento escénico está en su sitio y que el espacio de trabajo no varíe caprichosamente.
2. Tienden a “apelotonarse” y superponerse como buscando un apoyo o cercanía corporal.
3. Tienen problemas con la colocación y dirección espacial. También con la *dirección* en la voz.
4. Las acciones y movimientos son directos y rígidos, no indirectos y flexibles.
5. Es necesario crearles una serie de referencias (espaciales, sonoras, táctiles, etc.), que sirvan de apoyo e incluso de guía en los ejercicios.
6. Hay que trabajar la respuesta corporal a la voz, frecuentemente inhibida en los ciegos
7. Trabajar interacción: el *contacto* está muy inhibido en ellos.
8. Trabajar la sensación de volumen del propio cuerpo, se reveló como muy interesante para el actor ciego.
9. De una manera general, hay que decir que adquiere gran importancia el trabajo con un esquema corporal y con la coreografía de acciones físicas
10. Es muy rica en ellos la memoria espacial, la sensorial y emotiva.
11. Para entrar en el tema de la dramatización, parece muy importante realizar un diagnóstico previo de los problemas motores y sonoros.

En este punto, cabe destacar que el objetivo principal en este capítulo es presentar una propuesta de preparación para el actor ciego en Venezuela, ya que en

estos momentos no existe nada con relación a esta disciplina. Es por eso que se recurre a trabajos de directores como **Edgar Velásquez**, y, en especial, al trabajo que desarrollan los directores de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), quienes aportan herramientas que, de alguna manera, contribuyen en el proceso de formación de las personas ciegas y deficientes visuales quienes poseen muchas dificultades al corregir posturas corporales, fluidez de movimientos entre otras. Pero el principal objetivo es el proponer una herramienta que describa, en forma verbal y gráfica, todo lo que se indica en el proceso de formación; lo cual vendría a ser la **AUDIO DESCRIPCIÓN**. Esta herramienta permite al ciego y deficiente visual ubicarse en el contexto de las posturas y movimientos que debe realizar.

Con esto queremos significar, que el actor invidente es como *una arcilla sin moldear*, porque su cuerpo es un elemento que se encuentra en estado pasivo y que, a medida que se le incorporan ejercicios, el mismo se acopla a cada uno de los movimientos que se asignan y con ello viene la práctica, que al ir conociendo las necesidades e inhibiciones se hará más sencillo poder llegar a un método que se preste para poder dar forma a la arcilla humana que es el *cuerpo físico* de estas personas. Para ello, es necesario desbloquear sus mentes y su cuerpo, a fin de que sean un cuerpo y una mente totalmente equilibrados que puedan dar la potencialidad que se requiere para que éstos puedan ser una pieza en movimiento, en forma de potencia y energía que se convierte en percepción y concentración.

Con respecto a la segunda experiencia que nos sirve de referencia, daremos un vistazo a unos de los artículos expuestos por una de las directoras de la Asociación de Directores de escena de España, (ADE). La directora en cuestión es Mónica Carlevaro, de la ADE Teatro (1994). En su artículo ***Técnicas de aproximación al actor ciego***, expresa aspectos de gran importancia para llevar a cabo dicha formación actoral en este tipo de personas, que, sin duda, desean ocupar un espacio y hacer de él un espacio de oportunidades que les permita expresar sus propias ideas y sentimientos que, de algún modo, están reprimidos. Es importante tomar en consideración la experiencia española, referida a través de la publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, ADE, en el referido artículo. En él se expresan una serie de aspectos de importancia para la persona ciega y el

deficiente visual que, de alguna manera, busca una comunicación visual entre su mundo y el mundo externo; es decir, con el mundo del vidente. En este sentido, Carlevaro expresa, con relación al actor ciego, lo siguiente:

“En esta etapa de acercamiento a la actuación, el alumno ejecuta la imaginación, velocidad de reflejos, memoria emotiva, concentración, adaptación. Cabe destacar la importancia de materias como expresión corporal y foniatría para lograr una preparación integral (...)

Todo este proceso requiere una capacidad de entrega muy intensa por parte del alumno, el desarrollo de su voluntad y la comprensión de que, a pesar de las dificultades, pueda hallar su medio de expresión como actor y ser humano”

(CARLEVARO; 1994:43).

Lo que ha querido señalar Carlevaro, en este fragmento, es que el actor debe pasar por una serie de ejercicios para tener la preparación acorde con su personaje y que, al mismo tiempo, tenga las herramientas de desenvolvimiento dentro de un espacio determinado. También ha de referirse a las asignaturas propias de la formación de un actor vidente que, de alguna manera, sirven de base para formar a actores con discapacidad visual, tomando en cuenta que, para lograr esta disciplina actoral, el participante y el director deben estar en armonía perfecta para que la comunicación resulte fluida, sin ningún tipo de complicaciones, al momento del entrenamiento. En lo que respecta a la ceguera, la autora dice que el actor ciego tiene muchas limitantes con su cuerpo, ya que al no poseer la visión, no tiene ningún tipo de fijación al graficar movimientos en cada parte del cuerpo; así como el mantener la cabeza hundida y los brazos inmóviles y con poca movilidad facial. Esto, por supuesto, ocurre porque el ciego de nacimiento no tiene nociones de lo que significa para él la imitación, aspecto que es esencial dentro de la preparación actoral y que, de alguna forma, contribuye al desenvolvimiento en escena; mientras que el que padece ceguera adquirida conserva recuerdos visuales, lo que le permite, con cierto grado de facilidad, acoplarse a los movimientos corporales y hasta tener conciencia de lo que para él es la imitación, ya que no es lo mismo que la imitación la realice un vidente que tiene un potencial visual que le permite captar, de manera

rápida, movimientos corporales e incluso gestos faciales y motrices, a que los realice un invidente. En algunos casos, puede ser como un personaje determinado, con sus voces y con la forma de vestir. Es decir, que exactamente es él un personaje totalmente construido con todas sus características, pues para ello, el vidente tiene que pasar por las técnicas de relajación, imaginación, memoria emotiva, concentración y, lo más importante, la expresión corporal, la cual tiene la finalidad de preparar al cuerpo (Cuerpo físico) y la mente, la cual es también un cuerpo y es lo contrario al cuerpo físico.

De estos aspectos mencionados, se puede concluir que el ciego es totalmente *auditivo*, porque solamente tiene la facilidad de imitar al personaje con la voz, la tonalidad es nula o únicamente se dejan llevar por lo que escucha de la persona que está imitando; lo que éste no tiene, dentro de los patrones de la imitación o el espejo de lo que es igual a la copia, son los movimientos físicos que hacen que el personaje sea un personaje perfecto con todas sus características, es decir, físicas y psicológicas, y es que para que estas condiciones se den dentro de los cánones de la imitación, es necesario que éste pierda de manera progresiva el miedo que lleva consigo para luego enfrentarse con nuevas situaciones al momento de realizar esta actividad que, cabe destacar, es una de las actividades que siempre le acompañarán dentro del proceso de formación actoral; pero para que dicha formación se cumpla, el participante debe estar a gusto con lo que va a experimentar su cuerpo mientras sigue las directrices que le facilita el director o el instructor, quien ha de emplear métodos de entrenamiento en materia de relajación, concentración e imaginación para hacer de éste el actor perfecto.

Por otra parte, también está el trabajo de la Lic. **Heidi Urbina**, egresada del Instituto Universitario de Teatro (IUDET), titulado **El proceso de creación de personajes en actores con discapacidad visual** (2007), en el cual hace un sondeo general de todo el proceso para la construcción y creación de personajes en una obra de teatro, además permite que el actor ciego sea el dueño de su espacio corporal, mental y espiritual para lograr finalmente la plenitud de su seguridad en todos los estratos de su vida personal y cotidiana. Y, para la ejecución de este trabajo investigativo del proceso de la construcción de personajes, se contó con una

de las teorías más importantes dentro del mundo de la actuación como lo es la del director Constantin Stanislavski, quien impone un método de entrenamiento basado en el llamado **realismo psicológico**, cuya intención es proyectar de manera más real el mundo emotivo de los personajes. (HURBÍNA; H.2007 Pg 21)

Es importante resaltar que, además de esta teoría, existen otros métodos adicionales que ayudan en el proceso de entrenamiento, o mejor aún, de lo que hemos llamado *la preparación del actor ciego*, y es que, según Costantin Stanislavski, las herramientas de entrenamiento son las siguientes: relajación, concentración, el sí mágico, la imaginación y la memoria emotiva, el análisis de mesa del texto, el método de las acciones físicas, la motivación, el objetivo, el conflicto, la acción y la emoción. Pero, para que éste se sumerja dentro del mundo teatral, ha de dejar todo lo que perturba su mente corporal, la espiritual y la creativa; ya que son, al momento de su formación, los instrumentos que le van a brindar la seguridad al pasar por las técnicas actorales del director Stanislavski.

Para ser más precisos, es necesario definir, de manera exacta, en qué consiste cada una de estas técnicas y la utilidad que las mismas tienen dentro del proceso de formación en un grupo regular; o mejor aún, en la formación de un actor con discapacidad visual que es una de las situaciones más complejas dentro de la enseñanza académica. Estas técnicas son las siguientes:

1. Relajación: Para que el estado de creación sea posible, el actor deberá estar relajado, claro que esto no es tan simple en una situación de exposición pública como la que se vive en escena. Será necesario mantener una lucha constante y permanente contra las tensiones innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de auto-observación y control permanente, a fin de eliminarlas cuando aparezcan. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente, mecánica. (Urbina; 2007: pág 26). Lo que se quiere decir con este concepto es que la relajación es una de las herramientas imprescindibles en el acondicionamiento corporal y mental para la creación y construcción del personaje que se ha de interpretar, pues sin ésta el actor no podrá, de ninguna manera, adaptar

su cuerpo a la situación a la que se somete. Para la ejecución de esta técnica, se debe pasar por una serie de ejercicios propios de una relajación como la relajación pasiva y la activa.

Para iniciar el proceso de relajación, se debe partir por la relajación *activa*, que consiste en realizar el acondicionamiento neuromuscular. Es decir, ejercitar, en primer lugar, la cabeza, el cuello y los hombros, Luego se procede con los brazos, manos y tronco. Por último, caderas, piernas y pies. Los ejercicios deben ser lentos para que el participante pueda sentirse cómodo al moverse sin ninguna dificultad, pero lo más importante en esta actividad es la respiración, la cual que debe ser desde el diafragma, inspirando por la nariz y exhalando por la boca para oxigenar, en primera instancia al cerebro y luego al resto del cuerpo.

En el caso de una relajación activa que tiene que ver con los movimientos de todas partes del cuerpo, se puede realizar otra sesión de relajación, en este caso se habla de la relajación *pasiva*, que consiste en hacer que el participante se coloque tendido en el suelo en posición decúbito dorsal, o lo que es igual boca arriba, con las manos a lo largo del tronco, las piernas separadas haciendo una línea paralela al cuerpo. Para que se lleve a cabo la relajación se debe hacer que el participante cierre los ojos y comience a respirar lentamente desde el diafragma, mientras el que orienta el ejercicio coloca efectos de fondo para que la misma sea efectiva; en este caso sonidos, olores, sabores y ejercicios táctiles. Esto sirve para estimular los mecanismos de la exteroceptividad e interoceptividad, para que, al pasar por la concentración, se activen de forma rápida sin necesidad de idear ejercicios para activar los mismos. Este ejercicio de relajación es el preludio para la concentración.

2. Concentración: La sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una *cuarta pared* que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y *olvidándose* así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetos reales y/o imaginarios del entorno, para lo cual debe desarrollar su capacidad de observación. (HURBÍNA; H. 2007 Pg. 26)

Así, tenemos que el actor debe ser un observador atento, no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse, con todo su ser, en lo que lo atrae. Debe mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su época. La atención dirigida hacia un objeto (entendiendo por tal todo aquello que está fuera del sujeto) despierta aún más la observación. Pero esta observación tiene una índole activa: no como una "congelación" en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para captar el medio circundante. (HURBÍNA; H.2007. Pg. 27).

Si bien en el período inicial de sus investigaciones, Stanislavski trabajó en torno a una serie de ejercicios que tienden a luchar contra la dispersión y el hecho de apartarse de los objetos de creación (ejercicios que fijaban la atención durante un período de tiempo sobre un determinado punto, o que restringían o ampliaban los centros de atención) en el período final empieza a considerar a la atención creadora como parte integrante de la acción escénica. (HURBÍNA; H.2007. Pg. 27).

Con respecto a la acción, el "sí" mágico, las circunstancias dadas: según Costantin Stanislavski (1980). *"En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor"* (Stanislavski; 1980:120).

Esta acción, en la concepción stanislavskiana, puede ser tanto externa como interna, por lo que no necesariamente deberá manifestarse a través del movimiento físico. A su vez, toda acción deberá tener una justificación interna (un "para qué") y ser lógica, coherente y posible en la realidad. (HURBÍNA; H.2007. Pg. 27)

Luego de pasar por la relajación activa y la pasiva respectivamente, se procede entonces con la concentración que es una de las herramientas imprescindibles dentro de la formación del actor, y es que para que éste tenga en cuenta que está en esta etapa, debe estar atento a las indicaciones del instructor quien le ha de dar las pautas necesarias para que se inserte progresivamente en este ejercicio. En el caso de el actor ciego es necesario trabajar, en primera

instancia, el permanecer en silencio, pues éste, constantemente ha de realizar interferencias no propias de una concentración, como lo es hablar mientras se dan las indicaciones de lo que se va a realizar durante el proceso de montaje de una obra, suelen ser conversadores entre sí e incluso tienen la tendencia a hablar todos al mismo tiempo, levantando la voz ocasionando un caos comunicacional entre el instructor y los participantes ciegos. Otra de las interferencias que, en segunda instancia, se debe resolver es el ruido que viene del medio externo, pues el mismo no permite que el ciego se ubique dentro del espacio, entiéndase en el escenario, en la lectura del texto, en los desplazamientos e incluso, suelen preguntar de manera muy constante. Esto sucede porque éste no ha logrado, de forma satisfactoria, el proceso de relajación, el cual es el punto inicial dentro del entrenamiento y preparación como actores, dentro de una agrupación. Además, tienden a apelotonarse y a buscar la compañía del que está a su lado para asegurarse de no perderse en el espacio en donde están, pues como se sabe estos agentes han de bloquear al cuerpo y a la mente que son los pilares fundamentales para el proceso de formación y creación del actor ciego. Otro de los factores que impiden la concentración es la negatividad, pues la misma impide que el ciego se concentre adecuadamente y suela inhibirse de realizar cualquier ejercicio que le asigne el instructor; y es que, al permanecer en este estado de inhibición, suelen decir siempre una palabra que es propia de la negatividad como lo es *“no puedo, me cuesta mucho, no sé hacer eso, tengo miedo de hacer eso”*, etc.

Pero lo que sí es cierto, es que esta técnica le va a permitir al actor ciego estar alerta a todos los acontecimientos que transcurran dentro y fuera de la formación actoral, pues con ella se sentirá seguro de cómo entrar y salir del escenario, de lo que está leyendo en el texto y hasta de las indicaciones que le da el instructor en los ensayos. Además, le va a brindar la seguridad de su propio desenvolvimiento en otros espacios que no sean los de la actuación. Con esta técnica se ha de convertir también en un observador activo y no pasivo, pues debe estar atento a todo lo que transcurra en un nuevo proceso como lo es el de la observación, ya que en éste debe estar muy atento al proceso de creación del personaje. Pero para que esto se lleve a

cabo, el participante tiene que ser muy hábil para construirlo de manera eficaz; y es que lo que tiene que hacer, en primer lugar, es imaginar a un cierto y determinado personaje con todas sus características físicas y psicológicas para darle una pequeña ejecución. Otra alternativa puede ser el permanecer en cualquier ambiente, como puede ser la calle, un supermercado, un hospital o bien, una reunión de un grupo de personas, y allí se observa que siempre existe alguien que sobresale y resultará más fácil su construcción.

Mientras se esté en el proceso de concentración y observación, el ejecutante no debe distraerse, pues así entorpece el trabajo creativo, debe ser muy activo y con un toque de picardía y gracia. En el caso de la persona ciega, lo auditivo se hace presente para crear el personaje, pues no necesita que le indiquen como debe imitar al personaje con la voz porque él mismo lo hace. Distinto es lo que sucede en lo referente a lo gestual y lo corporal, porque se les hace imposible copiarlo o imitarlo por la ausencia total de la visión, que de alguna manera ayuda en el proceso de la observación y a su posterior creación y construcción. Pero, para que el ciego total pueda realizar esta actividad observadora debe tener la asistencia audiodescriptiva de un vidente o bien del instructor quien grafica con su cuerpo los movimientos que realiza el personaje y adicional a esto el participante le puede agregar otras cosas que él mismo sugiera para que pueda tener las mismas características similares o diferentes a las del personaje que interpreta; pero en el caso del deficiente visual, la observación es igual al del vidente, sólo con la diferencia que la misma es de cerca porque no tiene la capacidad de captación que posee el vidente que procesa y crea inmediatamente.

3. El sí mágico: Es el "si" condicional, es el que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad. Ejemplo: "si" fuera de noche, "si" estuviera solo en mi casa, "si" escuchara pasos en el patio, etc. Éste es el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir que a partir del "si" el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella. Pero si el "si" es el encargado de dar comienzo a la

creación, son las "circunstancias dadas" las encargadas de desarrollarla. Sin ellas el "si" no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por "circunstancias dadas" STANISLAVSKI, (2007) entiende,

“La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”. (Citado por URBINA;2007:28).

Ahora bien, en lo que respecta a este otro fragmento, es importante tener en cuenta las técnicas anteriores; y es que ahora se adhiere a las mismas una nueva técnica que ayuda de manera precisa a la formación y construcción del personaje de actores con discapacidad, y es que en este caso se ha de referir al *si mágico* que es una de las técnicas propuestas por el director Stanislavski quien la definió como un condicionante para que se produzca la ficción y al mismo tiempo emplea el “si” para que se active en el artista, que en este caso es el actor ciego, quien tiene la facilidad de idear una situación circunstancial que lo hace ingresar a un mundo verdadero aún cuando éste es incierto. El “si”, simplemente permite crear una imaginación, de lo que puede acontecer interna o externamente en el actor; también es empleado como una pregunta que éste se puede hacer a sí mismo o también el evocar un momento muy significativo en su vida. El “si” también es una herramienta que emplea directamente el director para que estas condiciones ficcionales se pongan en contacto con el poder creativo del intérprete que en este caso es el actor ciego, pues para ello se parte de una situación que el director idea y al mismo tiempo la transmite al ejecutante para que él le dé otro sentido ficcional, y siempre tenga al “si” como un amuleto en todos los aspectos circunstanciales de una obra y en los aspectos de su vida.

4. La imaginación: Si el modelo que propone Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor de la imaginación en el proceso. Efectivamente, el personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones. El personaje creado por el dramaturgo no es más que un proyecto ideal que deberá ser realizado,

materializado por el actor. El autor le dará un discurso al personaje, sólo el actor le dará vida. Al abordar un texto sólo se sabe qué dicen los personajes, pero nunca qué sienten. A lo sumo, en las didascalias, el autor podrá sugerir un determinado estado anímico para tal o cual parlamento, pero normalmente estas indicaciones son de escasa utilidad para el actor, quien deberá crear para sí los estados emocionales propuestos por el autor en el plano del texto dramático. El autor podrá decir: "Sale Pedro", pero será el actor quien deberá justificar esta acción (por qué sale, para qué, hacia dónde se dirige, etc.). O bien podrá describir al personaje: "Un hombre joven, dinámico, de aspecto agradable"; pero sin duda esto es insuficiente para crear la imagen exterior del mismo. Todos estos "huecos" deberán llenarse con la imaginación del actor. (HURBÍNA; H. 2007. Pg 28).

Luego de observar este punto como lo es la imaginación, como lo refiere en este trabajo Urbina y, que al mismo tiempo se sustenta en los aportes del director Stanislavski quien menciona a la imaginación como una herramienta más dentro del proceso de formación de actores y en especial de los actores ciegos. La imaginación es una fuente creativa que permite al dramaturgo proyectar un personaje a su manera, de afuera hacia adentro, le da una descripción física y algo psicológico. También le da aspectos de vestuario y otras condiciones más para que sea un verdadero personaje como cualquier otro. El director por su parte, lo crea a su juicio o bien al del dramaturgo; sólo que ha de modificar ciertas características tanto del texto como del personaje propiamente dicho, pero para que esta condición se lleve a cabo es necesario que el director conozca, de manera detallada, todos los elementos tanto físicos como los psicológicos que posee un personaje, de modo que pueda transmitirle al participante cómo puede interpretar a dicho personaje, pero, para que el participante pueda hacerlo es necesario que el director le dé en principio una idea de cómo debe de ser en su caso ese personaje, los movimientos mediante una descripción gráfica de lo que hace, el modo de hablar si es posible y hasta cómo viste el mismo.

. El actor, que en este caso es el ciego, es un ejecutante y al mismo tiempo es un instrumento que sirve de vehículo para darle vida a un ser que no tiene existencia

alguna, es un puente entre lo real y lo imaginario, es el encargado de transmitir las sensaciones y emociones que el autor señala en sus textos. Es decir, que el actor ha de prestar su cuerpo y su mente para que el personaje sea un hecho palpable y al mismo transmita las ideas que, tanto él como el dramaturgo plantean; sólo que el actor ha de seguir muy detenidamente los lineamientos del texto y al mismo tiempo pueda usar la imaginación para que tenga una idea de cómo puede ser ese personaje, el mismo puede ser asignado o sugerido por el director, quien a su vez le da ciertas palabras claves para que éste active su imaginación y la convierta en una idea creativa y así pueda tener el personaje deseado.

En lo que respecta a las didascalias, se puede decir entonces que las mismas sirven para acotar alguna pauta que el actor debe de seguir para la construcción y ejecución del personaje respectivamente. Él solamente debe seguir al pie de la letra las indicaciones que manifiesta el texto con relación a todo lo que tiene el personaje, sus movimientos, pensamientos, entradas y salidas; así como todo lo que el mismo tiene dentro de la obra. Y es que hay que tener muy claro que estas didascalias tienen una escasa utilidad para el actor, pues éste ha de llenar vacíos que de alguna manera se encuentran dentro de la obra y es por ello que la imaginación es vital para que el actor impulse de manera abierta al personaje sin ningún tipo de restricción, con toda la espontaneidad que lo caracterice para que finalmente tenga el éxito que tanto desea.

En el ciego, a veces resulta un tanto difícil lograr que pase por este estado, puesto que para que ello suceda éste debe estar lo más relajado posible para que la mente tenga la fuerza suficiente para crear y al mismo tiempo pueda imaginar situaciones, personas lugares, colores y hasta incluso sonidos que le sirvan de apoyo en su trabajo. Para que esto suceda, es necesario que no exista ningún ruido que provenga del medio externo, pues hace difícil el trabajo de conexión con lo que él desea y, al mismo tiempo muestra inseguridad al momento de realizar su tarea por lo que ha de prescindir siempre de la asistencia del instructor para que no se pierda la continuidad del trabajo creativo que le facilita una rapidez y un elevado nivel de concentración a la hora de los ensayos y en la puesta en escena, pues como bien se

sabe el ciego es muy auditivo y cualquier situación ajena a su trabajo lo desconcentra y resulta difícil llevarlo al estado inicial; para ello es recomendable realizar los entrenamientos y ensayos en lugares cerrados y preferiblemente aislados de cualquier ruido que perturbe al ciego en su trabajo de creación artística, pues ello le va a garantizar siempre un total desarrollo como actores profesionales.

5. La memoria emotiva: Quizás este sea el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado, ya que aún en la actualidad encontramos a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

En este aspecto Stanislavski se apoya en las teorías del francés Ribot, de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado *memoria afectiva*. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También se puede reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov. (URBÍNA; H. 2007. Pg 29).

Así como existe una memoria sensorial, captada por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.) también existe una memoria de las emociones. Es más, muchas veces la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva. El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena ¿Pero esto no significaría buscar conscientemente la emoción? ¿No sería acaso comenzar por los resultados? (URBÍNA; H. 2007. Pg 29).

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia. ¿Hay en la memoria emotiva una búsqueda consciente de la emoción? Si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso natural, ya que en la

vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo. ¿O será que al actor, al seguir la lógica de la conducta del personaje, le aparecen de modo reflejo los recuerdos de situaciones de su pasado análogas a las vividas en la ficción? ¿De este modo, estos recuerdos arrastran al presente las emociones pasadas? En tal caso, no habría una búsqueda consciente de la emoción. Son muchas las preguntas que se pueden formular sobre este tema y es justo reconocer que el tratamiento que hace Stanislavski del mismo ha originado polémicas que hasta la fecha se mantienen. Lo cierto es que en los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando Stanislavski descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico en el llamado *método de las acciones físicas*, revisa este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con su *partenaire* y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción (URBÍNA; H. 2007. Pg 30).

En cuanto a la memoria emotiva, se puede decir que la misma es un elemento más dentro de la formación actoral, es sin duda el ingrediente que necesita un actor para trabajar con determinadas situaciones de la vida cotidiana, bien sean del pasado o el presente evocando momentos que hayan sido difíciles en la vida del actor. También la misma sirve para trabajar las emociones y sentimientos como el dolor, la alegría rabias, tristezas, desesperación, incertidumbres, angustias, etc.

La memoria emotiva permite, de alguna manera, ejercitar la capacidad de retención y con ella la concentración, pues para la realización de esta dinámica es importante que el actor esté muy alerta con todas y cada una de las aplicaciones que la misma sugiere, sin embargo al fallar una de ellas el trabajo se ha de perder y es imposible el retomar la dinámica. Para ello es necesario que se idee en principio una serie de ejercicios para activar el nivel de la memoria y al mismo tiempo llevarla a estados de emociones como las que se han mencionado anteriormente. El ejercicio consiste en realizar, en primer lugar, un juego de palabras y luego transmitirlas al resto de los que están participando para que éstos sigan el hilo del juego y los que

participan a su vez buscan palabras iguales o diferentes a las ya dadas por quien ha iniciado la dinámica. Una vez lograda esta actividad de activación de la memoria, se procede entonces a la otra fase que sería el trabajar con las emociones y con los sentimientos respectivamente. Para ello es necesario el evocar una situación en el actor para que éste pueda expresar con sus palabras todo aquello que ha de sentir desde el mismo momento en que se le es aplicada la actividad, también se puede aplicar la misma actividad con música de cualquier tipo para activar de manera inmediata todas las sensaciones de recuerdos que tenga para que exprese con ella todo lo que le recuerde y a mismo tiempo utilice su cuerpo como medio de comunicación para transmitir lo que ha de sentir en su nuevo estado, pues con este trabajo de memoria emotiva el cuerpo y el cerebro han de transformarse en una fuente de información que es impulsada por los estímulos visuales, auditivos, táctiles, y olfativos respectivamente.

6. Análisis de mesa del texto. En la primera etapa de sus investigaciones Stanislavski proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trataba de un trabajo básicamente teórico en el que se abordaban distintos enfoques del texto dramático (histórico, psicológico, ideológico, etc.) y se investigaban las relaciones y características de los personajes. Se trabajaba en torno a cuatro líneas:

1- **Línea de pensamientos:** Aquí se trata de determinar qué piensan los personajes respecto a los otros y respecto a las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto, entendido como aquello que se esconde, que está por debajo del texto y respondería a la pregunta ¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?

2- **Línea de imágenes:** está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.

3- **Línea de acciones:** consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.

4- **Línea de las emociones:** es la única involuntaria e inconsciente. (URBÍNA; H. 2007. Pg 31).

Las tres primeras líneas se van construyendo a partir del análisis teórico del texto y de las situaciones, luego se pasa a la práctica de la representación, en la que el actor intentaba, en el escenario, reproducir o recrear aquello que había encontrado racionalmente en la mesa. Como resultado de la concatenación de estas tres líneas debía aparecer la cuarta, la de las emociones. Pero pronto la práctica demostró que esta estrategia en lugar de ayudar al actor le dificultaba la tarea. Dado que no existía una búsqueda orgánica, la cantidad de datos conscientes que tenía acerca de su personaje lo bloqueaba. (URBÍNA; H. 2007. Pg 31).

Más tarde Stanislavski revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó entonces que antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida. El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la improvisación en el proceso de búsqueda del personaje. (URBÍNA; H. 2007. Pg 31) Asimismo, descubrió que la división en líneas también era incorrecta, ya que en el momento de ejecutar una acción el actor iba anudando simultáneamente las otras líneas. Es en la línea de las acciones físicas donde se encuentran o movilizan las imágenes, los pensamientos y las emociones. Lo cual lo llevó a invertir el proceso: Creer para accionar se transformó en Accionar para creer. (URBÍNA; H. 2007. Pg 31)

Sin embargo, con relación al análisis de mesa, Stanislavski no se contradijo. Simplemente, descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro. No al comienzo del trabajo del actor, sino en el momento adecuado, después de que el actor, hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones. Es entonces cuando el análisis de mesa adquiere sentido, ya que sirve para que el actor profundice su búsqueda y no lo paralice. (URBÍNA; H. 2007. Pg 32)

Con respecto a la discusión del análisis o lo que es igual a la mesa del texto, es importante resaltar que es otra de las técnicas que se emplean dentro de la

formación de actores, y en particular hemos de referirnos a la formación de actores con discapacidad visual, quienes son el objeto en este trabajo investigativo; en esta actividad, se hace en principio el trabajo de elección del texto tal y como lo plantea Antonia Merchán (1994), en su artículo ***La elección del texto***. En este artículo Merchán expresa lo siguiente:

“Después de esta digresiones, parafraseando a un ilustre Nobel de literatura que se preguntaba cómo se escribe una novela, retomo la pregunta. ¿Cómo se elige un texto teatral?. He encuestado a varios compañeros y todos coincidimos: Se Elige el texto teniendo en cuenta los actores de que disponemos, los elementos humanos que pueden darle vida. Mi proceso de Trabajo sigue estas líneas: -Un primer planteamiento para decidir si voy a inclinarme por un Clásico o por un autor actual (los clásicos son siempre ese filón Inagotable al que acudimos con la confianza de quien visita a un amigo que no va a defraudarnos).

-Busco después obras que puedan adaptarse a las peculiaridades de la Agrupación, a las personas de las que dispongo. Selecciono un número razonable.

-Las leo con atención. Logan decía: si encuentro una obra que pueda terminar de leer, la hago. Pero como yo, lamentablemente, no soy Logan me las leo todas. Mentalmente voy encajando cada personaje en mis actores (al decir de todos ellos aquí acierto siempre. Pero no tiene mérito. Los conozco demasiado) y analizo a priori los posibles resultados.

-Efectúo una nueva selección de dos o tres y con toda la Agrupación presente se hace una lectura en que se discute, se expresan preferencias o rechazos. Siempre tengo libertad para la definitiva elección pero no desdeño observaciones acertadas que pueden modificar mi criterio.

-Una vez aceptado el texto, comienza la más dura batalla. El análisis psicológico de personajes y lograr que cada uno de los actores tome tanto cariño al que le ha correspondido que sea capaz de defenderlo como propio en el escenario.

Después, si la elección resulta desafortunada, las cañas se vuelven lanzas ¡Siempre hay un director responsable al que decapitar!.

(MERCHÁN; A. 1994:Pg.37).

Lo que ha querido decir la directora en esta cita, es que para hacer una selección del texto es necesario tener en primer aspecto el recurso humano

necesario para llevar a cabo la ejecución del montaje y por supuesto, usar herramientas que le sean de utilidad en el momento de hacer la discusión del texto en el montaje propiamente dicho. Pero existen además unos elementos que son de importancia en lo que a montaje y dirección se refiere, y es que en este caso, emplea el recurso de la selección de una obra de los denominados autores clásicos, tales como Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goldoni entre otros, que dicho sea de paso, es considerada como un elemento indispensable en los montajes. Pero, si el grupo actoral con el que cuenta es un grupo de iniciación, este recurso no ha de funcionar porque los participantes no han de tener los conocimientos necesarios en lo que a este tipo de textos se refiere, y para ello, el director tiene que en primer lugar darles las herramientas necesarias para insertarlos dentro del género de los clásicos a fin de no ocasionar confusión y estrés que es uno de los enemigos principales en el proceso de preparación como del montaje propiamente dicho.

Otro elemento que ha de tomar en cuenta como un segundo aspecto, es la selección de una obra que se adapte a las necesidades del grupo, teniendo por supuesto el número considerable de actores para el proceso del montaje y con ello, su respectiva lectura y relectura; además si el director conoce a su grupo debe por sobre todo entender cuales son las debilidades y fortalezas que presentan al momento de la escogencia de la obra, si la misma es escogida en consenso o si es escogida por el director para su aplicación y análisis de los resultados respectivos.

En un tercer aspecto, emplea la selección en consenso, o lo que es igual, en conjunto. Con este aspecto se puede decir entonces que para tener una selección definitiva es necesario que las dos partes estén totalmente de acuerdo con el texto a montar a fin de no crear molestias ni con el director y tampoco éste con el cuerpo actoral, pues como bien lo dice la autora del artículo siempre los directores son los que de alguna forma salen siendo los enemigos de los actores; y a decir verdad no es la idea el crear discordias y molestias, sino que por el contrario el grupo debe estar en perfecta armonía con las prácticas y los entrenamientos para alcanzar el éxito perfecto. Para este trabajo de la elección del texto, es importante que se escojan obras sencillas a fin de no distraer la atención del participante que se

encuentra haciendo el ejercicio y al mismo tiempo hacerla muy amena para que no se distraiga por completo. Es decir, que lea en principio de forma individual, como una medida de exploración; luego el realizar una lectura en grupo y por fragmentos a fin de buscar aspectos de importancia para luego comentarlos. También se puede hacer la lectura de todo el texto sin ningún tipo de interrupción y al final que se tome nota de todo lo que se observe dentro de la obra para que surja otra nueva discusión y comentario al respecto.

Y para hacer una discusión más profunda, es necesario que el actor conozca a cabalidad todos los pormenores del texto para que pueda decir lo que le interese acerca del mismo, sus personajes, la finalidad que tuvo el dramaturgo para escribir la obra, el expresar que sienten y que piensan los personajes dentro de la obra, el ambiente en el que se desarrolla la misma la calidad del texto y las cualidades que poseen los personajes dentro de la obra. Es importante, destacar las características representativas que poseen los personajes, pues estos ingredientes son los que le van a dar un sentido particular al texto y a la obra para que sea un proyecto dentro de la formación del actor ciego; además con las herramientas de lectoescritura Braille, y los avances tecnológicos en materia de computación, es más accesible el poder obtener los textos de las obras y poder leer con toda la comodidad sin depender de intermediarios para que la misma se lleve a cabo. La discusión del texto se hace de forma grupal a fin de lograr en primer lugar que los actores o bien los participantes se hayan leído la obra de principio a fin, aplicando la técnica de la relectura hasta que haya encontrado todos los elementos que tanto el dramaturgo como el director sugieren al momento de la discusión o lo que es igual a la puesta en común para evaluar de forma general el proceso del montaje, pues para ello el director y su equipo tomarán las consideraciones que sugieren los actores a fin de que no surja ningún inconveniente previo durante y después del montaje.

Entrando en otros aspectos de importancia dentro de la preparación del actor ciego, es conveniente echar un vistazo a uno de los aspectos que ha de mencionar el director Stanislavski, quien se preocupó de alguna manera por la situación en la que se encuentra el actor en relación al teatro propiamente dicho y es que él opinaba que

el actor es un ente creador, capaz de ser un actor que trabaje por su arte y, que además sea un actor honesto en pro de la verdad. Para ello el director proponía además una técnica que se basaba en la *verdad escénica*. En ese sentido, el maestro ruso se oponía rotundamente a los métodos mecánicos, pues éstos tenían la finalidad de convertir a los actores en seres poco capaces de enfrentarse con la realidad de crear sus propios personajes, y, al mismo tiempo el emplear otros recursos que le son de vital importancia como la imaginación, la creatividad, y una aproximación a la construcción del personaje desde la perspectiva de lo que piensa el actor en relación al texto y de lo que ha plasmado el dramaturgo. Otra de las ideas que tiene el director en cuestión, es lo referente a la creación de la imagen natural, pues en ella están plasmados ciertos elementos que ayudan al actor a no aparentar en el escenario; pues como bien se sabe él es un ente que transmite una idea creada por un dramaturgo que en principio es un proyecto, pero que más tarde ese proyecto se transforma en un proyecto viviente de manos tanto del actor como del director quienes le dan el movimiento, la voz, los sentimientos etc. (URBÍNA; H. 2007. Pg 24) Sin estos ingredientes, el actor no es actor, sino un ser completamente vano. De esta teoría que expone el director Stanislavski, es en cierta forma un apoyo en la formación de actores ciegos, pues como es de acotar el ciego tiende a ser un personaje netamente sin forma y sin naturalidad alguna, es por ello que la naturalidad en estos casos resulta un tanto difícil de trabajar debido a que nunca en su vida tuvieron la estimulación adecuada para realizar dicha actividad, pues para ello es importante que se ideen los ejercicios adecuados para que la naturalidad sea parte de su vida y la misma sea una herramienta de seguridad dentro del escenario, menciona otro aspecto muy importante dentro de este método, aquí ha de referirse al aspecto natural de los objetos escénicos que de alguna manera han de mostrar naturalidad aún cuando no la tiene, es por ello que se debe de representar en el escenario a los objetos tal y como si fueran de verdad, pues en este caso se recurre en cierta forma al recurso de la creatividad y la imaginación para que ese objeto sea la imagen viva sin necesidad de recurrir a los efectos de la naturaleza. (URBÍNA; H. 2007. Pg 25)

Es decir, que se puede tomar una flor para que sea el elemento representativo dentro de la obra, y es que sin duda la flor es un elemento natural por excelencia en las puestas en escenas, pero al ausentarse este recurso visual y al mismo tiempo táctil, se idea entonces la ficción con objetos de utilería para que se convierta entonces en el elemento natural y le de vida a la obra que se desarrolla en escena de modo que el público se conecte también con el momento y sienta al igual que los actores emociones propias de un actor en escena aunque no esté como un ejecutante dentro del escenario; es un personaje que recibe todo lo que el actor le está manifestando en su respectivo personaje.

En otro aspecto de la formación del actor ciego, es que es importante ver una de las experiencias que en la actualidad tienen en el grupo de la “Escuela de pedagogía para la enseñanza del teatro” de Córdoba en Argentina, que se encargan de dar talleres de teatro tanto para niños como adultos con discapacidad visual. Esta escuela trabaja con tres aspectos claves para la formación teatral:

1. Fundamentos:
2. Aplicación práctica:
3. Resultados obtenidos (PALMA; N.2007. Pg1).

En el primer fundamento, existen tres subaspectos que son el punto de partida para dar inicio al proceso de formación de teatro en estas dos modalidades. En el primer subaspecto se menciona al teatro como un elemento esencial dentro del perfil curricular, es decir que el mismo es un área obligatoria a fin de que el alumno tenga y sienta el deseo de formarse y posterior a la formación la evaluación y calificación de manos del docente encargado de la actividad que demás está decirlo es una actividad educativa, En el segundo subaspecto, se refiere al teatro como actividad extraprogramática. Es decir, que el teatro es impartido como taller a otros lugares, también el mismo se presta para talleres aún cuando no se encuentre dentro del sistema escolar. Y, en el último subaspecto ha de referirse al teatro como una dimensión terapéutica, y es que en este sentido el teatro no constituye un fin en sí mismo, sino que se articula como apoyo y medio de integración social. Trabaja con

las áreas impedidas del campo físico o psíquico de las personas, ayudándolas a comprenderse a sí mismo, para revalorarse e intervenir en la sociedad desde su diferencia y unicidad. En esta dimensión se busca que el acto creativo signifique capacidad de sanación para recuperar el sentido de vida y la autoestima de las personas discapacitadas. (PALMA; N.2007 Pg.1).

En el segundo subaspecto, se refiere al teatro como actividad extraprogramática. Es decir, que el teatro es impartido como taller a otros lugares, también el mismo se presta para talleres aún cuando no se encuentre dentro del sistema escolar. (PALMA; N.2007. Pg1)

Y, en el último subaspecto ha de referirse al teatro como una dimensión terapéutica, y es que en este sentido el teatro no constituye un fin en sí mismo, sino que se articula como apoyo y medio de integración social. Trabaja con las áreas impedidas del campo físico o psíquico de las personas, ayudándolas a comprenderse a sí mismo, para revalorarse e intervenir en la sociedad desde su diferencia y unicidad. En esta dimensión se busca que el acto creativo signifique capacidad de sanación para recuperar el sentido de vida y la autoestima de las personas discapacitadas. En ella, se incorpora el módulo de Expresión Corporal como un medio para lograr la autonomía, conocimiento, manejo postural y corporal de personas y niños ciegos, adaptando una rutina de precalentamiento de danza para elongar, dar elasticidad, movimiento y naturalidad. ((PALMA; N.2007. Pg1)

En cuanto a la aplicación práctica, en esta escuela se encargan de diseñar y realizar ejercicios para dar movimientos y elasticidad a todos los miembros del cuerpo. Pues como bien se sabe todas las partes del cuerpo se encuentran en completo estatismo, lo que obliga entonces a implantar una serie de ejercicios que son prescindibles en el autoconocimiento de su cuerpo y, al mismo tiempo estos ejercicios le van a dar una soltura y una independencia al momento de establecer su propia creación. Los ejercicios que se han de referir en este texto son los que van a servir de alguna forma para la propuesta de este trabajo y, los mismos se darán detalladamente en el trabajo de expresión corporal, pero para ello se deberá hacer al

menos un acercamiento a lo que a expresión corporal se refiere y a los pasos que utilizan para la aplicación de estos entrenamientos.

Para iniciar los trabajos de expresión corporal, el ejercicio más importante dentro de esta práctica formativa, es la respiración. Y es que la misma tiene como función principal el oxigenar todas las partes internas del cuerpo, empezando por cerebro y posterior a él, el corazón, hasta que se esparza al resto del cuerpo. Pero, para que esta función orgánica se lleve con total firmeza, es necesario el realizarla desde el diafragma para que el cuerpo no sufra ningún tipo de lesión bien sea muscular o respiratoria; pues sin esta función el cuerpo no adquiere la fortaleza necesaria para ejecutar el resto de los ejercicios y movimientos que requiere para darle vida física al personaje.

En lo que respecta a los ejercicios de preparación, tal y como lo señalan los entrenadores de la Escuela Santa Lucía de Córdoba, (2007) los ejercicios o *training* son cinco, y éstos son los siguientes:

* *Training de rotación*: Consiste en segmentar cuello, hombros, codos, muñecas, cintura, rodillas y tobillos. Todas estas partes del cuerpo se mueven de forma circular en distintas direcciones (izquierda, derecha) con un conteo de ocho tiempos. Esto hace que el alumno active y redescubra sus articulaciones de forma práctica. Este training se hace desde cuello a tobillos y luego se repite desde tobillo hasta cuello.

* *Training de elongación postural*: Consiste en instruir al alumno en bajar por cabeza, es decir que todo el peso de su cuerpo lo dirija hacia ésta e inclinarla, luego bajar los hombros, tórax, abdomen, cintura, cadera, con piernas estiradas (sin flexionar rodillas). En esa situación, dejar los brazos caer con su peso natural. La cabeza es el motor principal que arrastra el peso del resto del cuerpo, primero hacia abajo y luego hacia arriba cuando se produce el enderezamiento. A continuación, se revierte el ejercicio, subiendo el peso, levantando cabeza-hombros-tórax-abdomen-cintura-cadera, tomando conciencia de la elongación producida y de la necesidad de mantener una postura lo más estirada posible. Este ejercicio es un masaje personal a nuestra columna vertebral.

**Training oral:* El entrenamiento oral incentiva al alumno a articular (movimientos físicos de la boca). Consiste en mover la cabeza de derecha a izquierda en un tiempo de cuatro segundos aprox., en ciclos de ocho tiempos. Luego mover la cabeza de adelante (mentón con pecho) hacia atrás y al llegar a esta posición se debe abrir la boca; este movimiento también se realiza en ciclos de 8 tiempos. A continuación, se vuelve la cabeza a posición neutral y se abre y cierra al máximo la boca para ejercitar la flexibilidad de labios, con el fin de pronunciar cada una de las letras y palabras como corresponden; sin omitir el sonido /s/ final, por ejemplo.

**Training facial:* En el caso de niños ciegos congénitos es indispensable para una buena comunicación gestual. Consiste en ejercitar todas las partes de nuestra máscara facial (labios inferior, superior, cejas, parpados, mentón, comisuras, nasogeniano, frente etc.), puede ser dirigido mediante conceptos de distensión, contracción, relajación, que también sirven para ejercitar partes de cuerpo como manos, glúteos, abdomen.

**Training de estados de ánimo:* Desde el nivel de estimulación temprana es importante enseñar a niños, con ceguera o baja visión, a sentir los diferentes estados de ánimo que puede experimentar una persona: alegría, sorpresa, tristeza, miedo, pena, suspenso, duda y otros. En este caso es necesario mediar -de manera muy eficiente y descriptiva- a través del lenguaje, la posición de cada uno de los músculos y componentes del rostro en cada estado de ánimo. Ejemplo: una cara de susto se describiría con cejas ascendentes, orificios nasales abiertos, orejas hacia atrás, boca completamente abierta y ojos abiertos. (PALMA; N.2007. Pg 2)

Y para finalizar este punto de la práctica de formación en niños ciegos y adultos con discapacidad, es importante el ver los resultados que se han obtenido de esta actividad, pues como se sabe de él se obtiene la metodología adecuada para próximos entrenamientos o bien nuevas formas de enseñanzas que contribuyan en el mejoramiento físico y emocional del niño y adulto ciego. Al respecto se comenta lo siguiente:

“La aplicación de la dimensión terapéutica de la pedagogía teatral en la Escuela Santa Lucía, presentó primero un desafío desde el punto de vista metodológico, lo que hizo necesario adaptar la mayoría de los ejercicios que utiliza (sensibilización, expresión, creatividad vocal, corporal etc.) debido a que son dinámicas creadas para personas videntes”.

(PALMA, N. 2007. Pg. 3)

5.1. Métodos de entrenamiento para el actor ciego:

Para dar inicio al entrenamiento del actor ciego es necesario conocer el estado en que éste se acerca a recibir su preparación como actor dentro de una escuela o compañía de teatro de actores regulares, pues para ello es bueno hacer en principio el invitar a la persona de manera voluntaria si quiere realizar teatro, para luego conformar una compañía como una compañía cualquiera. Una vez conformada, es bueno realizarle a los miembros de la compañía una prueba-diagnóstico para conocer el grado de instrucción teatral si la poseen y ubicarlos en niveles de preparación a fin de que éste se convierta en un verdadero actor de teatro.

Los niveles que se plantean dentro de este modelo de preparación al actor ciego son los siguientes:

El 1er nivel de preparación consiste en trabajo de expresión corporal, voz y dicción, técnicas de relajación (activa y pasiva), concentración y aproximación a la actuación. Y es que para llevar esta actividad a cabo, es importante el apoyarse en el trabajo que han de tener en la Escuela Santa Lucía de Córdoba; y para ello se ha de invocar al método de entrenamiento que es denominado *rotación* el cual consiste en rotar cuellos, tobillo, muñecas, cintura etc. Todos los miembros de cuerpo se han de mover en forma circular por espacio de ocho tiempos a fin de que el participante se vaya autoconociendo y descubriendo los movimientos circulatorios de su cuerpo y es que el mismo ejercicio se hace también de forma viceversa para que no se convierta en un ejercicio monótono y termine de alguna forma aburriendo al participante y lo saque del proceso de formación corporal.

En el caso del trabajo de expresión corporal, se debe de trabajar en primer lugar la postura, pues como bien se sabe el ciego posee una postura estática, rígida y con poca movilidad de sus extremidades. Para ello es necesario ejecutar de forma

lenta los ejercicios hasta hacerlos más enérgicos a fin de buscar la soltura que se requiere para este tipo de trabajo.

La técnica a emplear es senso-perceptora, la cual tiene la finalidad de estimular los sentidos externos o lo que es lo mismo la información exteroceptiva a través de la exploración de la piel a diversos estilos de temperaturas, percepción táctil, conocimiento del cuerpo, desplazamientos en distintos lugares abiertos y cerrados. También sería ideal capacitar a estos actores de la técnica de la “biomecánica”, técnica propuesta por el ruso Meyerhold para su compañía teatral, y en la que empleaba el “auto espejo”, pues sería de gran provecho ya que este teórico apuntaba mucho en el trabajo corporal de los actores y por ende el cuerpo era o es la principal herramienta del actor, requiriéndose para ello su desarrollo.

En el caso de la postura corporal, en principio se debe de trabajar el cuello, ya que siempre se encuentra en posición hundida, el ejercicio consiste en hacer que el participante se lleve una mano a la cabeza, y la otra tenerla extendida hacia delante a fin de que recuerde que debe mantener el cuello en esa posición; esto hacerlo tantas veces sea necesario. También es importante el ver que si esta técnica no ha de dar los resultados que se busca, es bueno el acudir a otra técnica que consiste en la elongación del cuerpo; ésta tiene por finalidad el hacer ejercicios con el cuello y la cabeza, con esto se hace que el participante baje la cabeza a fin de que todo el peso del cuerpo recaiga en la misma, también se hace que bajen los hombros, tronco, caderas, y con las piernas estiradas sin flexionarlas y luego hacer el mismo procedimiento al subir, pues para ello la cabeza ha de sostener el peso del cuerpo y no se puede el olvidar a los brazos que por su puesto deben en todo momento estar estirados, este ejercicio ayuda de alguna forma a la consistencia de la columna y le brinda al mismo tiempo un masaje.

Luego de hacer el ejercicio con el cuello, se pasa a trabajar con los brazos y el tronco, pero lo que hay que hacer en esta sección es el relajar estos puntos del cuerpo del participante con masajes, luego con movimientos que marque el instructor, pero éste debe hacerlo con una explicación de cómo debe copiar el movimiento o lo es igual a la imagen que se proyecta, y con ello el participante debe de tocar al instructor a fin de repetir lo mismo por supuesto siendo siempre constante

en los movimientos. En el caso de que sean movimientos bruscos se debe de dar una explicación del movimiento para luego graficarlo, de forma lenta hasta que se familiarice con el movimiento y con el espacio que tiene para su posterior realización.

Una vez ejercitado el tronco y los brazos, se procede a realizar ejercicios con las extremidades inferiores como lo son las caderas, las piernas, y los pies. Los ejercicios que se recomienda en estos tipos de entrenamiento son los siguientes:

A) Movimientos circulatorios y de lado de las caderas, para realizar este ejercicio el instructor debe iniciar la explicación a fin de que el participante imagine como es movimiento circular y le debe de indicar con sus manos puestas en la zona que se está trabajando y hacer que éste lo repita pero si no lo consigue tiene que buscar una nueva estrategia a fin de que pueda llegar a conectarse con el movimiento y sobre todo debe tener en cuenta que si es una persona que se subestima y que constantemente se bloquea debe por sobre todo el tener mucha paciencia, pues ésta al no poseer el patrón de conducta corporal se le es difícil el realizar el movimiento que se desea por la falta de la visión y al mismo tiempo la coordinación y secuencia de donde empieza y como termina el movimiento.

B) En el caso de los pies se debe de trabajar la forma de caminar, con caminatas lentas y tomando en cuenta la respiración y la relajación a fin de ir graduando conforme al estado en que se encuentre el participante, también se debe de realizar ejercicios de patadas para un mayor control en la motricidad de las mismas; de ser posible se recomienda usar pelotas, de fuot-ball, apoyándola en una distancia lo más corta o paralela a la pared a fin de lograr el pateo exacto. También se recomienda el visitar una piscina para realizar pateos en el agua, pues con este tipo de ejercicios se acondicionan los músculos para una soltura y una flexibilidad de movimientos al momento de caminar y añadido al estilo de caminar se incorporan los saltos dentro de su propio punto de referencia. Para la ejecución de esta actividad corporal se estipula el realizar tres secciones con duración de dos horas.

Es importante en el trabajo de la expresión corporal la expresión facial, que dicho sea de paso es un ingrediente Imprescindible dentro del teatro. Es por ello que en el caso del ciego se ha de requerir una serie de ejercicios que van a servir de apoyo al proceso formativo; el ejercicio o los ejercicios son los siguientes:

1. ejercitar en primer lugar todo lo que es la máscara facial, como lo son el rostro, los labios, mentón, etc.

2. Con este ejercicio se puede ejercitar los glúteos, abdomen, manos, pies, brazos, y otras partes más a fin de lograr el movimiento y la postura correcta.

Como otro elemento más dentro de la expresión corporal, es importante el trabajar los distintos estados de ánimo, este ingrediente hace de alguna manera que el participante se conecte con ellos, pues éstos van acordes con los cambios que sufren los personajes en una obra. Es por ello que la imaginación juega un papel muy importante al momento de la construcción y por tanto el trabajo es de gran intensidad tanto para el instructor como para el participante, quien ha de entrar en una nueva etapa en su vida de actor; en este sentido, se ha de pensar en ejercicios que sirvan de gráfica anímica para que éste pueda seguir en detalles las transformaciones de todos y cada uno de los estados anímicos que son asignados por el director en el entrenamiento o bien en los montajes, hay que acotar que dentro de esta reflexión, es de suma importancia el realizar estas expresiones o estados desde el mismo momento en que se es pequeño, pues en esa etapa el niño entra en una fase de observación y posterior a ella comienza a expresar con algún miembro de su cuerpo lo que ha de sentir; pero a medida en que se avanza de edad, esta condición se acentúa cada vez más y en el ciego la misma no se presenta debido a la poca capacidad de imaginación y a la ausencia de la visión que es de importancia para lograr el objetivo en este proceso que a su vez es una creatividad tanto del participante como del director. Los ejercicios que se emplean en este tipo de actividad son los siguientes:

1. estimular en el niño ciego y deficiente visual a temprana edad a experimentar los distintos estados de ánimo de una persona como los miedos, tristezas, sorpresas, penas, alegrías, dudas, y muchos más

2. realizar una descripción de estos estados de ánimos de forma oralizada a fin de que el alumno entienda de que se le está hablando, de no entender lo que se le indica se opta por hacerle una descripción de los mismos con una gráfica. Es decir, que se le indica el estado anímico con la cara del instructor, y al mismo tiempo el participante lleva su mano al rostro para observar lo que éste está ejecutando Es

decir, que cuando es un estado de sorpresa, se ha de hacer una expresión con los ojos abiertos, las cejas hacia arriba y la boca abierta; en el caso del miedo, es otra expresión que requiere el realizar una figura de temblor, con los brazos cruzados, etc ((PALMA, N. 2007. Pg. 3).

También puede hacer a la inversa, pues si es un estado de alegría o bien de admiración, la situación cambia por completo y para ello es importante que se esté muy atento a lo que esté ocurriendo en el proceso de formación actoral, pues como se sabe al ciego le interesa de forma clara y precisa todas las acciones y estados de ánimos del personaje para darle vida y movimientos conforme a lo que se establece en el texto de la obra, a los lineamientos del director y por supuesto a la conveniencia del propio actor en escena a fin de hacer realidad el personaje deseado con todas las características que se han trabajado en conjunto.

En lo que respecta a los resultados de estas actividades formativas, es importante el ver los logros que se obtienen al aplicar la metodología de enseñanza y los beneficios que la misma ha dejado en los participantes con discapacidad visual, pues éstas les ha de cambiar la vida por completo; haciendo que el participante se sienta agradecido consigo mismo y con quienes han hecho posible dicho cambio corporal y emocional en sus vidas. En el caso de los niños, es importante el ver que se muestran más espontáneos, esto debido a que el lenguaje es una de las herramientas que le mejora su proceso evolutivo durante su desarrollo como actores, también se muestran naturales y coherentes con los movimientos y la oralidad.

En el caso de los adultos, es importante resaltar que ellos presentan un bajo nivel de expresión en el lenguaje corporal, porque nunca han tenido la posibilidad de imitar y tampoco el tener la tonalidad adecuada para ser como ese personaje. Y es que con esos talleres ellos han de mejorar sus condiciones físicas y mentales para lograr el desenvolvimiento perfecto en escena. Pero, para que esto sea efectivo es bueno el pensar en una metodología acorde a las necesidades del participante, pues ellos de alguna forma buscan el apoyarse en lo que a ilustración se refiere porque es el elemento más importante para lograr la imitación y poder comunicar al público todo lo que en él hay y además le deja una experiencia más dentro de su vida actoral y personal.

Es muy importante que cuando se trabaje la expresión corporal, se tiene que tomar en cuenta los patrones de la imitación y movimientos pues éste no la posee y es por ello que el director le debe de proveer la información a fin de que viva en carne propia todo lo que se hace con la imitación y los movimientos. Un ejemplo bien sencillo es el imitar a alguien despidiéndose, y es que para que se lleve a cabo la imitación de despedida se debe hacer en principio el ejercicio con el movimiento de la mano sin necesidad de que el participante lo observe, luego repetirlo con la ayuda del instructor quien se encargará de ilustrar el movimiento de la mano haciendo la despedida. Lo curioso de esta actividad interpretativa, es que se le enseña al individuo desde el momento de la infancia que es cuando adquiere la capacidad de copiar los movimientos y esto por supuesto se hace siempre y cuando el individuo (niño) es un vidente; pero, si sucede lo contrario éste no tiene la más mínima noción de lo que es la imitación, y es por ello que se debe de manejar con mucha paciencia el lenguaje corporal; porque de éste se deriva el dibujo imitativo, para luego dar paso al lenguaje oral para que se ponga en contacto con el esquema mental y active todos los miembros del cuerpo humano para que se convierta en un espacio escénico propiamente dicho. Y lo que si que hay que tomar en cuenta de este aspecto, es que el cuerpo funciona como una imagen visual que por supuesto es captada por el ojo y posterior a él, la imagen es procesada por el cerebro para luego convertirla en respuesta visual en el caso del vidente y en el caso del ciego esta respuesta es auditiva; pero además de estas respuestas, se une a ellas la táctil que le permite el detallar todos los movimientos que adopta el cuerpo del que esté realizando el movimiento que a su vez es un vehículo de comunicación de un mensaje determinado, es decir, que el cuerpo es simplemente se comporta como un ente emisor que se encarga de transmitir en forma de espejo un mensaje al cuerpo pasivo que se encuentra a la espera de transformar ese mensaje emisor en un mensaje similar o igual al del emisor buscando la copia perfecta de la imitación. En los ciegos esta imitación es únicamente auditiva, pues solo se remiten al sonido de la voz y solamente se dejan llevar por lo que escuchan y y lo visual es un plano no recurrente en su vida y es por ello que se apoyan en las preguntas: ¿Constantes de

cómo es que se hace el movimiento y que es lo que quiere decir el movimiento?.

(PALMA, N. 2007. Pg. 3-4)

C) Luego de realizar este tipo de actividades corporales se procede a trabajar la capacidad de memoria y reflejos, el cual ha de referir que el actor ciego debe conocer lo que a memoria y concentración se refiere pues para ello es necesario que el actor esté lo más relajado posible a fin de conseguir esta etapa de vital importancia al momento de la construcción del personaje a interpretar.

En principio, se debe seguir el patrón de la respiración desde el diafragma y, por supuesto, haciendo inspiraciones suaves por la nariz hasta expulsar el aire por la boca; hacerlo tantas veces sea necesario, hasta que el participante se sienta que ya está en condiciones físicas y mentales, antes de pasar a otra actividad. Una vez logrado este ejercicio, se procede a la parte vocal que sin duda requiere de mucho trabajo. Que no es más que la voz y dicción y la emisión de sonidos.

Ya para el segundo período o fase se realizarán ejercicios de improvisación en el escenario, desde clásicos a teatro contemporáneo, incluyendo teatro venezolano. Pues el interés es seguir desarrollando el proceso creativo. Para lograr esta actividad de improvisación se requiere de unos ejercicios de carácter sencillo los cuales le van a permitir al actor su concentración cuando comience a construir su personaje, además le permite agilidad al momento entrar en las pautas orales en el montaje que le es asignado. En principio se realiza una dinámica de juegos de palabras a fin de que el participante se imagine una situación que él haya vivido o bien sentido, también una improvisación mental en donde se inicie con una palabra y luego el participante repita la palabra inicial más la palabra que éste indique y el resto de los participantes haga lo mismo hasta lograr la rapidez al iniciar su proceso y desarrollo en el montaje de una obra.

Después de esta actividad, se procede a la escogencia de obras clásicas y venezolanas a fin de que el participante conozca del movimiento teatral, pero antes de llevar a cabo esta actividad es necesario acercarlo a la historia del teatro para que pueda tener conciencia de lo que se está queriendo decir; ya que de alguna forma refuerzan los conocimientos ya vistos en sesiones anteriores, y poder aplicarlos sin ningún tipo de dificultad por supuesto con los lineamientos que el director o bien el

docente ha planificado a fin de que el actor ciego se sienta como si en verdad fuese el personaje de la obra, pero que además sienta que su cuerpo ha sido capaz de acoplarse a movimientos que nunca en su vida pudiera realizar, porque de alguna forma estuvo limitado a expresar algún tipo de emociones que le permitieran un contacto directo con cuerpo físico y con su cuerpo espiritual.

En lo que respecta a las improvisaciones de las obras clásicas y venezolanas, el método de improvisación se sugiere sea de forma gradual, porque de alguna forma le permite al actor el estar conectado con el texto que tiene en sus manos, la escogencia del personaje que le gustaría interpretar o bien el personaje que el director le asigna en el momento de la preparación para su ejecución o bien cuando ya se está haciendo de forma profesional. Es por ello que se recomienda durante este procedimiento tomar fragmentos de una obra clásica, hacer que el participante se la lea por espacio de unos minutos a solas o bien cronometrado por el director o docente del taller de montaje teatral. Luego de realizar la lectura, se procede a realizar pequeñas escenas de forma individual o en grupos sin el apoyo del texto para que éste pueda buscar una palabra acorde con el mismo a fin de activar el mecanismo de memoria y reflejos o lo que es lo mismo que la concentración. Luego de haber ejecutado esta actividad de improvisación, se puede realizar también con el cuerpo, con movimientos que al participante se le pueda ocurrir, e incluso recrear esos movimientos con los del personaje que interpreta para que sea una creación placentera y llena de intenciones de parte de quien construye su personaje con sus directrices y las del director, quien de alguna manera conduce paso a paso el éxito y el desarrollo de la formación actoral del invidente. Éste busca un espacio dentro del ambiente social que le permita expresar sus emociones a través de las obras clásicas o las venezolanas, como si fueran un hecho más en la vida de estos individuos que buscan parecerse a esos personajes, que sin duda, dejan una huella importante en sus sentimientos hasta hacerlos parte de su imagen hasta lograr un crecimiento personal conforme a las situaciones que se les vaya presentando a lo largo de su vida personal y profesional.

Una vez lograda la improvisación verbal y corporal se procede al pequeño montaje haciéndolo en forma de muestra interna a fin de corregir los errores que se

susciten dentro de la formación y el montaje respectivamente, para luego establecer una co y auto evaluación de las fallas que se presentaron y las que no; de modo que durante el proceso de montaje formal las mismas no surjan y se pueda llegar finalmente al objetivo que tanto el director, como los participantes se han trazado.

En tanto en el tercer período o fase, debe culminar con un montaje teatral donde se tome en cuenta la entrada de conducta, es decir que la persona ciega y/o deficiente visual tenga de carácter obligatorio los conocimientos del lecto escritura braille y orientación y movilidad. Es decir, que de alguna forma se ha de hacer una conexión a la segunda fase; solo que en esta etapa ya es la etapa de madurez actoral en la persona con discapacidad visual, aquí ya se ha de pensar en obras sencillas hasta las más complejas, esto con el fin de evaluar de la calidad actoral del actor ciego.

Para este proceso que requiere de la mayor concentración es necesario el establecer en principio comunicaciones con el director del montaje o de los montajes que se presentan, a fin de que exista una confianza y una armonía colectiva entre el director y los actores y viceversa. Pues éste debe asumir una gran cantidad de roles que sin duda le van a dar una serie de potestades al momento de la toma de decisiones que en todo momento podrán ser cruciales o trascendentales al asumir la dirección del grupo o compañía y el montaje. El director debe en todo momento mantener una actitud muy abierta cuando está trabajando con el colectivo a fin de lograr el mayor éxito posible previos al momento del montaje, durante el montaje y luego del mismo; pero además de estos ingredientes debe tener en cuenta que debe de tener mucha paciencia, pues tiene que asumir muchos roles como el de psicólogo, maestro, médico, y hasta incluso el de padre y madre, ya que se ha de enfrentar con muchas dificultades en las conductas de cada uno de ellos hasta hacerlas parte de su vida.

En lo que respecta al momento del montaje, se toma en cuenta el mismo procedimiento del montaje de actores videntes, solo que en este sentido con el de invidentes se tiene que tomar en cuenta la explicación a fin de que éste se encuentre atento a las indicaciones que le sean suministradas por parte del director en los ensayos y en el momento de su ejecución en el escenario. Ya conformada la

compañía o bien el grupo de teatro el director en conjunto con los integrantes del grupo proceden a la escogencia de la obra como plantea María Eugenia Ferrer de Castro ADE teatro (1994) quien menciona la relación del director con su equipo de trabajo.

Lo que se debe de hacer en primera instancia, la selección de la obra a montar, luego de seleccionada se procede a la escogencia de personajes mediante una prueba de interpretación. Luego de esta etapa previa al montaje se procede a la lectura del texto de forma individual y después en grupo para hacer consideraciones respectivamente; por supuesto repetir esta actividad cuando se lleve de manera formal el montaje final que se haría con una obra completa y con todos los elementos de la puesta en escena que la misma requiere al momento de su presentación.

En el caso de la lectura, es de suma importancia que el participante ciego tenga muy en cuenta que, para la realización de la misma, debe tener muy clara su entrada de conducta. Es decir, que debe tener, con carácter obligatorio, el sistema de lectoescritura braille, el cual le va a dar las herramientas suficientes al momento de su integración dentro de cualquier grupo de teatro o si bien le toca ser en algún momento el director de algún montaje determinado, bien ser por el director encargado o bien porque las circunstancias así se lo permitan, pues para él sería una nueva experiencia dentro de un montaje teatral. Para la realización de la lectura, la misma puede ser accesible en libro hablado para que pueda escucharla y saber de que se trata, de modo que cuando tenga en sus manos el texto impreso en braille la pueda leer con toda comodidad tratando de analizar en su interior que es lo que le quiere decir, y por supuesto tratar de buscar una posible ejecución y entonación del personaje o de los personajes que se presentan y que éste se está leyendo.

En el caso de la lectura de textos con el apoyo del director dentro del desarrollo del montaje, se puede hacer en forma individual desde una determinada escena o bien un personaje que sea asignado por un espacio de tiempo determinado a fin de lograr su seguridad en la fluidez de interpretación. Luego, en la grupal, es necesario que el director haga las lecturas de forma lenta, de modo que el participante no se sienta presionado por ir al compás de la rapidez y que tantas

veces sea necesario a fin de que el participante busque su propio ritmo y al del director; de modo que se cree una metodología de trabajo. Por supuesto, una vez graduado, el nivel de lectura lenta, se procede a agilizarla a fin de que el director tenga en consideración los plazos del montaje con las lecturas para que luego fije un tiempo determinado en la memorización del texto, pero cuando ya tiene cubierto el objetivo en la lectura rápida se puede aplicar otra técnica que resulta muy efectiva cuando no se puede tener el acceso al texto; y es que si el director lo posee, puede dictarle a los miembros del montaje la obra, la puede dictar completa o bien tomando la última frase del personaje A y el inicio del texto del personaje B con sus respectivas escenas.

Después de aplicar los distintos métodos de lecturas, tanto lentas como rápidas, es necesario pasar por una mesa de discusión de las características físicas y psicológicas de los personajes, de cómo se desenvuelven a lo largo de la obra y como el actor ciego podría construirlo según sus lineamientos y los del director. Para ello, es importante tener claro el texto aprendido, también la capacidad de memoria y reflejos muy bien trabajada a fin de que se pueda lograr una improvisación sin ningún tipo de inconvenientes; que se haga de forma clara y segura pensando en si mismo y en su calidad actuaral.

Trabajado este elemento tan importante como lo es la lectura, se trabajan los desplazamientos en el escenario, para ello es necesario que el participante tenga de carácter obligatorio los conocimientos de orientación y movilidad; pues con esta herramienta será más factible el desenvolvimiento sin la necesidad de ser guiado constantemente y sin el empleo del bastón. Para trabajar la espacialidad, se debe hacer, en primer lugar, la descripción del escenario, describirlo de afuera hacia adentro, a fin de que el ciego tenga un esquema de todo lo que dentro de la sala y en el escenario hay. Luego se procede al trabajo de las continuidades escénicas, es decir, las entradas y salidas de los personajes y al conocimiento de todo lo que se dispone dentro del escenario para la realización de la obra, para ello es muy importante que el participante maneje a la perfección la técnica del reloj para que a lo largo del desarrollo de la obra pueda moverse con mucha cautela y no corra el riesgo de tropezarse con algunos de los objetos que se encuentran en el escenario durante

el desarrollo de la obra. El director a lo largo de los ensayos debe ubicar al actor en un punto determinado de la salida, indicarle en donde está el proscenio que justamente se encuentra a las doce (12), lateral derecho o bastidores a las tres (3), y lateral izquierdo a las nueve (9), y por último el fondo o el coro que está a las seis (6). Por supuesto éste cuando está dirigiendo debe indicar el desplazamiento con el sentido de las agujas del reloj, por ningún motivo debe de señalar y tampoco debe de hacer señas al momento de la indicación de entradas y salidas; tampoco debe de decir palabras como allá, por acá, por allí, etc.

Hecha la actividad de desplazamientos y uso de las continuidades escénicas en el escenario, se procede a la realización de pequeñas lecturas dramatizadas con fragmentos de obras clásicas o bien de las venezolanas, en el caso de las obras clásicas se deben de buscar obras conocidas a fin de no distraer la atención del participante mientras se inserta dentro del mundo teatral y en particular del proceso de lectura dramatizada. Para esta actividad, las obras pueden ser las siguientes: Edipo Rey de Sófocles, Romeo y Julieta de William Shakespeare, Fuente Ovejuna de Lope de Vega, y en este último género del teatro español se pueden escoger entremeses para que el participante vaya de una vez familiarizándose con las obras largas. Con las venezolanas se debe de trabajar con obras sencillas para que el participante tenga conocimiento profundo del movimiento teatral desde sus inicios hasta los nuevos movimientos existentes en la actualidad; las obras pueden ser las siguientes: Venezuela consolada de Andrés Bello, Sainetes de Aquiles Nazoa, que tiene obras muy sencillas como Cenicienta al alcance de todos, La torta que puso Adán entre otras. También dentro del teatro venezolano se pueden tomar obras un poco más fuertes y largas como Simón de Isaac Chocrón, Mirando al tendido de Rodolfo Santana, El pez que fuma y los Ángeles Terribles de Román Chalbaud, entre otras más.

Y para finalizar con este proceso de preparación de montajes, es necesario que los participantes ya estén en condiciones de llevar a cabo sus montajes, pues para ello deben de prescindir de la ayuda del director, quien les ha de dar las herramientas necesarias para que se pueda llevar acabo con el mayor éxito posible para que pueda ser como el de los grupos regulares, pues para ello los participantes

deben tener por lo menos conocimientos de cómo se produce una obra de teatro y todo lo concerniente al protocolo que la misma ha de seguir pues de estos requisitos depende el que la obra sea o no proyectada; los interesados deben, en primer lugar, elaborar un esquema de trabajo y presentarlo a los ejecutivos a fin de que garanticen el presupuesto para los gastos que requiere el montaje de la obra tales como vestuario, utilería, tramoya, sonido, publicidad, transporte, programas de mano, y/o a artistas invitados dentro del cuerpo actoral e incluso el préstamo de la sala en donde se presente la misma.

Para esta actividad administrativa debe tener algunos conocimientos de gerencia, pues con ello logrará de alguna manera que la institución o cualquier empresa se interese por el producto que se quiere mostrar y más si es de personas ciegas que lo han elaborado solo con un propósito, la integración dentro del mundo empresarial y el artístico. Una vez elaborado el proyecto y en su defecto, aprobado por los directivos, se procede a la producción y ejecución del montaje teatral para su posterior muestra pública como si fuese un montaje de un grupo de teatro de actores regulares, con una obra clásica, venezolana o bien con una obra inédita que ellos mismos hayan creado.

Después de la producción, vendría entonces lo que se conoce como la postproducción del proyecto teatral, en este sentido se haría un informe explicativo con todos los pormenores del desarrollo del montaje, fallas que se presentaron y las que no, cuanto se invirtió y cuanto quedó del presupuesto asignado por los ejecutivos para sus respectivos montajes y temporadas, y de las que a posteriori puedan venir siempre y cuando los que elaboran el proyecto, tengan además algún patrocinante, y si los mismos están dispuestos a colaborar de forma desinteresada en el apoyo al montaje y facilitarles los recursos que sean necesarios.

Para concluir con el capítulo alusivo a la preparación del actor ciego, es importante mencionar otras propuestas que sirvan de apoyo al proceso formativo de estas personas que de más está decirlo, muchas veces no cuentan con los recursos necesarios para ingresar a una escuela de actuación tradicional con grupos regulares de actores, o el asistir como público a una función teatral como públicos regulares y sobre todo, el poder gerenciar sus propios montajes y hasta ser

directores de escena como cualquier otro, y por supuesto el contar con las herramientas necesarias para el logro del objetivo al que se quiere llegar dentro del mundo actoral ya que se encuentra en un desequilibrio constante en el momento de poner en marcha los conocimientos ya aprendidos ya que son de vital importancia al momento de generar competencias con el resto de la sociedad, que en cierto modo, busca la exclusión de estas personas del ámbito laboral y sobre todo el artístico.

De allí que nos parezcan acertadas determinadas propuestas, como la que elabora Pilar Romero, quien expone en su proyecto teatral un intercambio con docentes especialistas en el área de la preparación del actor ciego. Es decir, que vengan de Madrid a Caracas y viceversa a fin de preparar al recurso humano para que se encargue de formar al personal con discapacidad visual. (ROMERO; P.2000 Pg.3). También se encuentra una sugerencia que ha de justificar la licenciada Heidi Urbina, la cual ha de expresar la necesidad de crear un trabajo en donde se busque la forma de idear una metodología y al mismo tiempo se trate de pensar en una posibilidad de crear manuales de preparación actoral acorde con las necesidades de las personas con discapacidad visual en Venezuela, pues en estos momentos no existe ningún tipo de material bibliográfico que apoye con carácter exclusivo al proceso de formación de los actores con discapacidad visual a las escuelas y compañías de teatro propiamente dichos. (URBÍNA; H. 2007. Pg 6).

Por último está, una propuesta adicional que sirve de apoyo a docentes y especialistas en esta práctica; La misma es basada en el método de la audiodescripción aplicada a la enseñanza del teatro con los parámetros de la técnica de formación actoral que propone el director Stanislavski. Esto con la finalidad de que el ciego sea un personaje más dentro de su vida y sea también un ser independiente sin la necesidad de emplear la ayuda asistida del vidente en materia de guía vidente, lecturas de textos, transcripción de documentos, etc. Es decir, que tenga una conducta como si fuera un vidente, y que además sientan que de alguna manera son útiles frente a ellos mismos y a la sociedad que de alguna forma oprimen sin piedad las oportunidades y el deseo de triunfar por sobre todas las cosas.

Es importante destacar que además de la creación de infraestructuras y la conformación de grupos teatrales, es importante también reconocer el trabajo sostenido por los grupos del área metropolitana de Caracas, como lo son el grupo Eduardo Calcaño Calcaño de la Asociación Nacional de Ciegos de la Pastora (ANCIVE), y la Compañía Teatral Visión sin Barreras (COMTEVIBA), de la Sociedad Amigas de los ciegos Av. Victoria. Quienes se han dado a la tarea de conformarse como grupos pioneros en el ámbito teatral, aunque con ciertas limitaciones económicas y de recursos humanos, para ser lo que hoy en día son, grupos de alta calidad profesional, y es por esa razón que las instituciones deben en cierto modo abrirse a nuevas posibilidades de formación en esta disciplina y, al mismo tiempo mostrarse receptivos con las personas ciegas y deficientes visuales al momento de recibir al igual que ellos su respectiva formación teatral y por sobre todo el convivir en perfecta armonía para lograr las metas ya planteadas dentro de los objetivos que diseñen ambas partes.

La propuesta de audiodescripción aplicada a la enseñanza del teatro, es necesario impartirla desde la infancia, tanto para niños ciegos y deficientes visuales como a niños videntes a fin de estimular en primer lugar la visión; de no poseerla sería conveniente el desarrollar la auditiva para luego proceder con la táctil y trabajar con el resto de los demás sentidos para luego buscar otras herramientas que apoyen al proceso audiodescriptivo.

Otra herramienta sería desarrollar las sensaciones de percepción, pues para ello se debe de tener muy bien trabajado el sentido táctil a fin de que éste pueda detectar con mucha facilidad lo que ha de sentir en el ambiente, tal como lo hemos mencionado anteriormente, a través del trabajo de Heidi Urbina. (URBÍNA; H. 2007. Pg 21)

Es oportuno mencionar otros aspectos, que de alguna forma guardan nexos con esta actividad formativa del ciego y deficiente visual, se trata de la puesta en movimiento del cuerpo que sin duda es un instrumento prescindible en la vida de todo actor y más si se trata del ciego y deficiente visual, que siempre han de

mostrarse con mucha rigidez, al momento de aplicársele movimientos para que lo ejecuten con soltura y seguridad.

En lo que respecta a la rapidez y a la lentitud de la acción propiamente dicho, la misma ha de presentar variaciones en su aplicación; cuando se sacude con rapidez, implica un movimiento rápido, enérgico y fuerte. Pero cuando se hace de forma lenta se indica un movimiento suave a un elemento espacial. Y, para ser más exacto a esta ilustración, es bueno el describirla tal y como se plantea en el texto. Ejemplo: Se limpia rápido el mueble, en principio esta acción se muestra como una acotación que ha de ejecutar el actor a través de las didascalias, y que luego ha de ilustrarla con sus propios movimientos a fin de darle el sentido de imagen con la ayuda del director quien le indica, mediante una explicación verbal, para luego ilustrar con cualquier parte de su cuerpo para que el actor ciego pueda hacer lo mismo teniendo en cuenta las indicaciones de las didascalias. A decir verdad, el cuerpo es la fuente del movimiento impulsado por el sistema nervioso, que es el encargado de recibir los estímulos del medio externo para convertirlas en respuestas favorables o desfavorables según las situaciones que se presenten. (URBÍNA; H. 2007. Pg 21)

Para concluir, es importante el hacer el planteamiento de la propuesta de audiodescripción aplicada a la enseñanza de la preparación del actor ciego en Venezuela, esta modalidad sería implantada en nuestro país desde el mismo momento en que se incorpore, dentro de los programas educativos, a fin de generar espacios acordes con los métodos de enseñanza para niños que se inician en la vida escolar con deficiencias corporales. Esto sería desde la primera etapa, es decir, que desde el preescolar hasta el sexto grado aproximadamente; enseñando por supuesto a escuchar que es lo más importante en este período formativo, luego el aprender a conocer y explorar tanto su cuerpo como todo lo que existe en el medio en donde se desarrolla; y, posterior a esta fase de exploración y audición se iría entonces a la otra etapa que sería la audiodescripción propiamente dicha, haciendo énfasis a la enseñanza del como se puede aprender a tocar, escuchar las indicaciones correspondientes al método de la enseñanza, etc.

Para que esta premisa se cumpla, es importante el seguir paso a paso todo lo concerniente a la preparación del actor ciego, desde la infancia hasta su adultez, etapa final del actor. Es por ello que se debe tomar en cuenta lo que plantea Mónica Carlevaro, que expresa de forma abierta el proceso que ha de tener el actor en su formación, pues el mismo debe en principio tener las herramientas que le van a dar el sentido al momento de crear y construir su personaje hasta ser de él el personaje ideal, pero para que este personaje sea una realidad, el instructor debe en principio ver cuales son las debilidades y las fortalezas que posee éste para que pueda ser ese personaje ideal, pero para que este personaje ideal sea perfecto el participante debe pasar por el conocimiento de materias como voz y dicción, memoria emotiva, concentración y la más importante es expresión corporal, que tiene la finalidad del darle al ciego la seguridad y plenitud del desenvolvimiento en escena.

Para finalizar, es importante que para la aplicación de esta enseñanza de la actuación del ciego y deficiente visual, se forme el recurso humano necesario para que se den las garantías necesarias para la creación de instituciones dedicadas a este tipo de actividades artísticas en favor de las personas con discapacidad, quienes buscan un espacio justo dentro de la sociedad. Además de este punto, es importante que se produzcan intercambios de corte académico a fin de generar el pleno funcionamiento y crecimiento del personal que va a estar a cargo de esta actividad, pues para ello se debe de apegar a los preceptos de los distintos convenios nacionales e internacionales que sirven de sustento para que nuevas instituciones se interesen en crear actividades de corte culturales y académicas en beneficio de estas personas, tal y como lo manifestó la Lic. Pilar Romero, quien de forma desinteresada pensó en una propuesta acorde con las necesidades de las personas ciegas y deficientes visuales a fin de eliminar toda clase de exclusión y prejuicios por parte de aquellos que piensan que la ceguera es un ente contaminante capaz de dañar al que no la posee.

Es por ello que la audiodescripción aplicada a la enseñanza debe de partir desde el mismo momento en que la persona posee la ceguera para que pueda mantener un equilibrio entre su mundo y el que está a su lado, pues con esta

herramienta pedagógica se está contribuyendo al desempeño de una actividad que sin duda hace que los ciegos y deficientes visuales tengan la confianza en si mismos y en las personas que los han de ayudar a que esa confianza se traduzca en crecimiento y plenitud del desarrollo personal en sus vidas.

Sugerencias y recomendaciones

Sugerencias.

Para viabilizar aún más los alcances de nuestra propuesta, se desarrollará una Fase Piloto en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Instituto Pedagógico de Caracas), a través de una integración conjunta de la Coordinación del Programa de Artes Escénicas (Departamento de Arte), el Programa de Educación Especial, el Programa de Psicología Social y la Subdirección de Extensión de la mencionada institución académica. Los resultados obtenidos de esta Fase Piloto servirán para las conclusiones y proposiciones inherentes a la factibilidad de la propuesta.

Otra sugerencia en este trabajo, es el diseño de programas académicos que hagan alusión a las distintas discapacidades y a su vez a las distintas especialidades académicas, laborales, y muy especialmente en las artísticas que es el tema a tratar en este trabajo de grado que, sin duda será una vía para posteriores investigaciones en el área de la discapacidad, y muy especialmente la visual.

Y, la última es la puesta en ejecución en todas las salas de teatro a nivel nacional del sistema de audiodescripción que, como se mencionó en el capítulo 1, es una de las herramientas imprescindibles para que se lleve a cabo la descripción de las puestas en escena, que, como bien se sabe, el ciego necesita el apoyo del vidente para que se le explique con lujo de detalles todo lo que está aconteciendo en escena, y para no desconcentrar la atención del vidente quien observa la obra, es necesario que el ciego tenga en sus manos el equipo que suple la ayuda del vidente; esto con la finalidad de que éste tenga su propia independencia al momento de presenciar la obra y se sienta como uno más que asiste a una sala de teatro.

Recomendaciones:

En lo que respecta a las recomendaciones, es necesario que se tenga en cuenta varios aspectos que van a dar ayuda al momento de la formación y preparación del ciego y deficiente visual para que se integre de forma activa a cualquier compañía de teatro y al mismo tiempo se sienta como uno más del grupo sin ningún tipo de complejidades que lo hacen ser inseguros y con pocas ganas de surgir en la sociedad.

Las recomendaciones que a continuación se presentan son las siguientes

- Una vez que se comience a trabajar con personas ciegas, es importante que tenga en principio la disposición de conocer todo lo concerniente a su mundo tanto externo como interno, para que le sea más factible el trabajo. Es necesario que al entrar en contacto con ellos vivan todo lo que les acontece en sus día a día como el andar por las calles haciendo el uso del bastón, la guía vidente, el tener el conocimiento del sistema braille, e incluso el tener una aproximación al movimiento informático que sin duda es el *bum* en estos tiempos en donde la competencia se hace presente en todos los aspectos de la vida diaria y profesional.
- Es importante que al momento de trabajar con estas personas, tengan presente que deben ser lo más explícita y pacientes posibles ya que por el simple hecho de no ver resulta un tanto complejo el poder manejar todo lo concerniente a los movimientos que se realizan y a la forma de cómo poder hacer la descripción de los mismos al momento de un montaje.
- Por último, cuando se está en la realización de un Taller-Montaje es importante que se tomen las siguientes precauciones a fin de no cometer ningún tipo de error que pueda ocasionar incomodidad entre las partes implicadas en la dinámica como, por ejemplo el emplear palabras propias del comunicarse con personas videntes tales como observen, fíjense bien, miren, etc. Pero cuando ocurre lo contrario se deben de usar palabras como se entendió, me expliqué, o bien el decir describo de nuevo, también dar

explícitamente una referencia con sus respectivas posiciones de acuerdo al sentido de las agujas del reloj. Se recomienda además que en las distintas escuelas y compañías de teatro se adecuen a las necesidades de accesibilidad de materiales bibliográficos y de tecnología a fin de equipararse con el resto de las personas videntes. Y, la recomendación más importante de todas es el no discriminar y emitir ningún juicio que pongan de manifiesto la exclusión y el rechazo tanto de las instituciones como del participante que desea formar parte del grupo; además de estos aspectos que se han mencionado en este punto, es importante que se hagan reflexiones acerca de la discapacidad visual y todo lo que concierne a la misma, de todas las instituciones de y para ciegos a fin de lograr la tan lejana integración que tanta falta hace en nuestro país y hasta en los ciegos mismos. Cuando se cruce la calle, es importante que el guía le pregunte al ciego si desea que le ayude a cruzar, y para ello el vidente debe colocar su brazo a un lado de su cuerpo de modo que éste sienta el mismo, o también el guía le puede indicar que tome el brazo y cuando se llegue a cualquier escalera, se debe de detener a fin de no ocasionar ningún tipo de accidentes que pongan en riesgo tanto la integridad del ciego como la del guía. Y, el ciego debe también tomar en cuenta que cuando use el bastón, y está empleando la ayuda del guía tiene que tratar por todos los medios posibles de no realizar ningún tipo de zancadillas a fin de que el guía no se vea afectado a consecuencia de la acción que está ejecutando.

Ya para cerrar este segmento, se busca que las instituciones como escuelas y compañías de teatro, medios de comunicación y a fines se abran a la presencia de personas con discapacidad visual en los distintos grupos de actores regulares, en puestos de trabajos y en otras actividades. Y es por ello que este trabajo busca la aceptación de estas personas, y por otra parte el hecho de que esto llegue a todos los niveles de otras escuelas y compañías del interior del país, a fin de mejorar la calidad de ingreso y preparación al actor ciego en Venezuela. Por último aplicar una teoría o técnica de la preparación del actor ciego que se adecúen a las necesidades

del actor ciego y deficiente visual venezolano que participará en las escuelas y compañías de teatro así como también de los medios de comunicación.

Glosario

Afaquia: Consiste en la ausencia del cristalino. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 34).

Afaquia monocular: Ausencia del cristalino del ojo, congénita o de origen traumático, normalmente producida de resultas a una intervención quirúrgica de extirpación de cataratas. Los síntomas son: Disminución de la agudeza visual de lejos y de lectura en un ojo, fotofobia y pérdida de la visión de percepción de profundidad. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 34).

Agudeza visual: Es una habilidad más de visión. En términos otométricos se define la agudeza visual como la capacidad de resolver puntos separados y reconocer formas o lo que es lo mismo una medida del poder resolutivo del ojo. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 36).

Agudeza visual central: Capacidad de la mácula para ver detalles. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 36).

Agnosia visual: Incapacidad de reconocer visualmente personas y objetos familiares, así como formas colores y luces cuando existen dos tipos de alteraciones del lóbulo occipital: Agnosia pura de los colores y agnosia óptica de los objetos concretos. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 36)

Ambliopía: Es conocida como "síndrome del ojo perezoso u ojo vago", es la pérdida parcial de la visión de un ojo. En raras ocasiones este problema se puede presentar en los dos ojos, con signos muy claros de temblor o movimientos oculares involuntarios. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 47).

Anoftalmia: Ausencia congénita de los globos oculares. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 50).

Baja visión: Grado de visión que permite su utilización como canal primario para aprender y lograr información (Sin visión parcial, ceguera parcial visión disminuida, visión deficiente, visión residual (visión subnormal). CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 58).

Campo visual: Porción de espacio medido en grados, que el ojo de una persona puede ver simultáneamente sin efectuar movimientos, cuando los ojos observan fijamente un objeto en línea directa de visión, incluyendo toda la visión indirecta o directa. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 83).

Cataratas: Es la opacidad del cristalino degenerativa,. Existen varios tipos de cataratas:

- a) Catarata nuclear, es la opacidad en el centro del cristalino
- b) Catarata Subcapsular, es la opacidad por debajo de la cápsula posterior del cristalino.

Catarata congénita con afaquia: Enfermedad ocular que consiste en la Inexistencia total o parcial del cristalino como consecuencia de una intervención quirúrgica, y cuyo pronóstico depende de la afección básica de la retina y del traumatismo vítreo secundario a la intercesión. La corrección refractiva inmediata induce un pronóstico positivo. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 85).

Ciego, o ciego total: Es aquella persona cuya agudeza visual central es igual o inferior a 20/200, en la cata de Sell, en el ojo de menor visión con lentes de corrección y campo visual o inferior a 20° o menor en el diámetro más amplio. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 92-93).

Ceguera adquirida: ceguera que se produce con posterioridad al nacimiento. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 87).

Ceguera parcial: Discapacidad visual que indica inexistencia de un resto visual que permite orientación a la luz y percepción de masas, por lo que facilita desplazamiento pero no es útil para realizar actividades escolares o profesionales. Algunos autores autoparlantes utilizan este término como sinónimo. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 88-89).

Deficiencia: Según la clasificación de la Organización Mundial de la salud (OMS) dentro de la experiencia de la salud, una deficiencia es toda pérdida o anomalía de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica, temporal o permanente. Es un término más genérico que trastorno, en cuanto que cubre también pérdidas de órganos. ARAMAYO, Manuel. (2002 Pg.3).

Deficiencia visual: Es el que sufre de una disminución visual grave de la visión más no total, esta persona requiere de la adecuación de caracteres visuales a su capacidad visual, por lo que necesita estimulación del potencial visual de manera constante y progresiva. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 110).

Degeneración macular: Enfermedad que afecta los conos de la mácula, lo que generalmente termina en la pérdida de la visión central pero no ceguera total. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 111).

Desprendimiento de retina: es la separación de la retina neural del epitelio pigmentario subyacente. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 114).

Discapacidad: En el sentido de la clasificación de la Organización Mundial de la Salud (OMS) y dentro de la experiencia de la salud, **discapacidad** es toda restricción o ausencia (Debida a una deficiencia) de la capacidad de realizar una actividad de la forma o dentro del margen que se considera normal para un ser humano. Se trata de un término muy utilizado, en la clasificación internacional de deficiencia discapacidad y minusvalía, ha llevado a la organización Mundial de la Salud a adoptar provisionalmente una fórmula por la que el término discapacidad pasa a ser sustituido por **incapacidad**. ARAMAYO, Manuel. (2002, Pg.3).

Discapacidad visual: Término que engloba cualquier tipo de problema visual grave ocasionado por patologías congénitas, accidentes de cualquier tipo o provocados por virus de diferentes orígenes. Este término se ha impuesto como globalizador de las condiciones de ceguera total y deficiencia visual, en sus distintos grados de pérdida de la visión. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 121).

Esquema corporal: Conocimiento de las propias partes del cuerpo, de las funciones de cada una de ellas y de la relación del cuerpo con el espacio, o imagen mental que cada persona tiene de su propio cuerpo y de las relaciones del cuerpo con el espacio. MAGDALENA, Karina. (s/f Pg.5).

Estrabismo: Es la desviación del alineamiento de un ojo en relación al otro. implica la falta de coordinación entre los músculos. Esto impide fijar la mirada de ambos ojos al mismo punto en el espacio, lo que ocasiona una visión binocular

incorrecta que puede afectar adversamente en la percepción de la profundidad. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 140).

Guía vidente: Persona con visión normal que actúa de acompañante y conductor de una persona ciega en su desplazamiento. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 158).

Glaucoma: Es el trastorno caracterizado por el aumento de la presión intraocular que puede causar alteraciones de la visión, que abarcan desde la pérdida de la visión hasta ceguera absoluta, y está relacionada con desequilibrio entre la producción y el flujo del humor acuoso. Existen varios tipos de glaucomas que son las siguientes:

- a) Glaucoma primario. Se desconoce las causas.
- b) Glaucoma secundario, está causado por una interferencia en el flujo del humor acuoso desde la cámara superior a través de la pupila. Y en el inferior de la cámara posterior en el inferior de la cámara anterior. Esta inflamación puede impedir la salida del humor acuoso. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 154).

Hipotonía: Disminución del tono muscular. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 164).

Maculopatías: Son enfermedades de la retina localizadas en la mácula, zona de la retina responsable de la visión más fina, de colores. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 205).

Memoria háptica: Memoria relacionada con el conocimiento táctil activo, para la exploración, basada en las vibraciones simples de las características de los objetos (tamaño, peso, dureza, viscosidad rugosidad etc) y en las modificaciones que en éstas se han de introducir para ser susceptibles de percepción. El tacto háptico está sujeto a aprendizaje y entrenamiento (Sin memoria específica). CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 220).

Microftalmia: Anomalía congénita que se presenta en forma de globo ocular anormalmente pequeño en todos sus meridianos. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 223).

Minusvalía: Dentro de la experiencia de la salud, minusvalía es una situación desventajosa para un individuo determinado, como consecuencia de las deficiencia o una discapacidad, que limita o impide el desempeño de un rol que es normal en su caso (en función de su edad sexo, factores sociales y culturales). No obstante, los problemas terminológicos detectados en la clasificación internacional de deficiencia, discapacidad y minusvalía ha llevado a la Organización Mundial de la Salud (OMS) a adoptar provisionalmente una fórmula por la que el término “Minusvalía” pasa a ser sustituido por “Minusvalidez”. ARAMAYO, Manuel. (2002, Pg. 4).

Nistagmus: Movimiento repetitivo, rápido e involuntario del globo ocular, de tipo rítmico (producido por un defecto motor o causas fisiológicas) o pendular (Consecuencia de una visión pobre). Es decir movimiento de la mácula de forma involuntaria y constante. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 232).

Oftalmia: Afección patológica del globo ocular de carácter inflamatorio. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 235).

Retinosis pigmentosa: Es la degeneración tapetoretiniana lateral lentamente progresiva difícil establecer un patrón hereditario, pero en la mayoría de los casos parece ser de transmisión autosomática recesiva que en varias coacciones puede ser dominante o raras veces ligadas al cromosoma X. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 291).

Retinitis: Afección inflamatoria de la retina que se manifiesta en una deficiencia visual. Alteración de la visión, además exudación en la retina, y en ocasiones hemorragias en la retina, dando lugar a coiroretinitis. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 289).

Retinoblastoma: Tumor intraocular maligno más frecuente en la infancia normal mente en niños de menos de cinco años, su origen es probablemente congénito. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 290).

Sentido cinestésico: Conocimiento del movimiento y posición de las diferentes partes del cuerpo; experiencia sensorial derivada del movimiento humano. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 295).

Sistema audescrípción: Sistema de audiodescripción registrado por la ONCE hacia 1994 y actualmente utilizado en España, cuyos antecedentes estuvieron en el sonocine. Su principal desarrollo ha sido el de su aplicación para el teatro. NAVARRETTE, Javier. (1999, Pg. 105-107).

Tracoma: Forma de queratoconjuntivitis producida por un virus específico que en forma crónica produce heridas graves en los párpados y en la córnea. CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 342).

Vitrectomía: Intervención quirúrgica delicada, consistente en la eliminación total o parcial del humor vítreo que se ha opacificado. MIGUEL, María Dolores. (2003, Pg. 353).

Conclusiones:

Luego de finalizar este trabajo, se puede afirmar que las personas con discapacidad, en especial las personas con discapacidad visual que a lo largo de todos estos años han vivido inmersas en un mundo de aislamiento por parte de la sociedad, que ha negado sin compasión los espacios que le pertenecen y, por sobre todo ha permitido de alguna forma la exclusión hasta el punto de señalar a estos individuos como seres inútiles. El hecho de presentar una discapacidad no significa que no podemos ser útiles a la sociedad. Es un derecho que al igual que cualquier persona sin ningún tipo de discapacidad pueda ejercer un oficio en cualquier institución o empresa al servicio de cualquier comunidad.

Este trabajo de grado se escribió con la finalidad de mostrar a todo aquel que no tiene el conocimiento de lo que es la persona con discapacidad, todo lo que hay dentro de ella; es por ello que se pensó en la posibilidad de desarrollar una investigación que estuviera acorde con todas y cada una de las áreas en las que se ha de desenvolver. Pero en lo que respecta a las artes y en particular a las Artes Escénicas, resulta un tanto cuesta arriba debido a que no existe, hasta la presente, elementos de peso que ayuden al desarrollo formativo de estas personas que intentan por algún modo ingresar a una escuela o compañía teatral a recibir formación, para posteriormente, tener las herramientas necesarias para ser un excelente actor o más bien un artista de excelencia.

Se espera que este trabajo ayude en gran medida a aliviar la exclusión a la que constantemente se exponen las personas con discapacidad y sobre todo a las personas con discapacidad visual, a quienes muchos tildan de inútiles y poco capaces de demostrar que tanto valen dentro de un trabajo y más si se trata del actuar que es una de las actividades por excelencia a ejecutar y que les sirve de terapia rehabilitadora.

Es importante acotar que para la realización de este trabajo se contó con una gran gama de trabajos investigativos que permitieron conocer la realidad del movimiento teatral tanto en Europa como en Latinoamérica hasta llegar a Venezuela, que es el país en donde el movimiento teatral de las personas con discapacidad visual es poco estudiado y conocido por dramaturgos, actores, formadores y directores de larga trayectoria a nivel nacional e internacional

En el caso de los trabajos de investigación que realizaron actores, psicólogos, comunicadores sociales entre otros, éstos sirvieron para darnos antecedentes de la situación por la que se encuentran en estos momentos las personas con discapacidad; ya sea económica, educativa, laboral, y la cultural que tanta falta les hace, ya que les permite su integración plena dentro de la sociedad. En el caso de las leyes, es importante que se entienda que éstas son de vital importancia al momento de entablar convenios en materia educativa y cultural porque de ellos depende el éxito de todas las actividades que se quiera poner en práctica a fin de satisfacer las necesidades de estas personas.

En lo que respecta a las experiencias de otros países, es importante que se tenga muy en cuenta que éstas sirven de apoyo para mejorar o perfeccionar las condiciones de enseñanza en estas personas, siguiendo por supuesto lineamientos pedagógicos que son de vital importancia al momento de elaborar una metodología acorde con las necesidades de los instructores y los participantes de una agrupación o de una escuela de teatro; pero para que esta situación se plantee es importante que el personal esté debidamente capacitado y formado lo más humanamente posible para que se lleve con total eficacia todas las actividades académicas, artísticas, investigativas y afines en relación al tema de la discapacidad y, sobre todo la discapacidad visual que sin duda es uno de los temas por excelencia en estos tiempos en donde la misma se convierte en un emblema en todos los ámbitos de la sociedad aún cuando ésta se resiste a aceptar su existencia.

Y para finalizar este punto, es importante el tema de la preparación del actor ciego que aunque muchos lo crean imposible, es una realidad, es por ello que, para que estas persona se conviertan en actores deben por sobre todo estar preparados

física y mentalmente a fin de crear todo tipo de personajes con total seguridad como si fuese un vidente. Todo esto bajo la teoría del maestro Costantin Stanislavsky, quien la define como “un realismo psicológico cuya intención es proyectar de manera más real el mundo emotivo de los personajes”. (HURBÍNA; H.2007 Pg 22). A esta teoría se añaden otros métodos de entrenamiento que son imprescindibles en el proceso de construcción y creación de los personajes como los son la relajación, la concentración, el sí mágico, la imaginación, la memoria emotiva, el análisis de mesa del texto, el método de las acciones físicas, motivación objetivo conflicto acción emoción,

Pero, el plato fuerte en esta investigación, es la *Audiodescripción* aplicada a la enseñanza, que es una de las propuestas de entrenamiento del actor ciego en Venezuela. Esta herramienta es efectiva porque tiene la finalidad de ilustrar movimientos físicos mediante una explicación verbal y luego una descripción con el cuerpo, de modo que el invidente pueda copiar igual o mejor el movimiento que se ejecuta.

Finalmente, cabe destacar que para realizar cualquier actividad en la vida es importante estar bien consigo mismo para sentirse pleno y realizado sin ningún temor. Lo que si es cierto, es que la ceguera no es ningún impedimento para convertirse en actores como cualquier otro; el teatro ayuda en gran medida a superar cualquier obstáculo en la vida, es un puente conductor de emociones y sensaciones propias del medio en que se desenvuelven, es un mundo dentro de otro en donde las posibilidades de creación son muchas y las improvisaciones no se hacen esperar para transformarlas en resultados visibles y reales de modo que resulten agradables a los ojos de todos aquellos que piensen que es imposible y difícil de lograr. Es decir, que no se necesitan los ojos para ver, sino que se puede vivir en la oscuridad y se puede vivir escuchando y olfateando todo lo que tenemos sin necesidad de usar la vista, se puede ver desde el interior del alma con solo usar la imaginación.

FUENTES CONSULTADAS

ADE TEATRO. (1994): Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. N° 35-36. Abril. Madrid, España.

ADE TEATRO. (1999): Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. N° 76. Julio / Septiembre. Madrid, España.

ARAMAYO, Manuel. (2002). Un modelo social venezolano de la discapacidad: De la conceptualización a la acción. Trabajo de ascenso para optar a la categoría de profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

ARIAS G. Fidias, (2004). El Proyecto de Investigación. Editorial Episteme, Caracas, Venezuela.

ARISTOS, (1978). Diccionario de la Lengua Española. Editorial Ramón Sopena S.A. Barcelona, España.

ARLT, Roberto. (1935). La Isla desierta. Manuscrito en Computadora Buenos Aires, Argentina.

BALESTRINI ACUÑA, Miriam. (1997). Cómo se elabora el proyecto de investigación (para los estudios formulativos o exploratorios, descriptivos, diagnósticos, evaluativos, formulación de hipótesis causales, experimentales y los proyectos factibles. Caracas BL Consultores Asociados.

BLANCO, Antonio. (2007). Presidente de la Compañía Teatral Eduardo Calcaño Calcaño Asociación Nacional de Ciegos de la Pastora Caracas, Venezuela. Jueves 30 de Julio de 2007.

CERVÍAN DE MIGUEL, María Dolores. (2003). Glosario de discapacidad visual. Dirección de Cultura de la Organización Nacional de Ciegos de España. ONCE Madrid, España.

CONSTITUCIÓN (1999). Gaceta oficial de la República Bolivariana de Venezuela, N° 3251. Caracas, Venezuela.

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, (1999). www.el-nacional.com/referencia/documentos/pdf/constitución.pdf

Diccionario Enciclopédico Larousse (1999). Agrupación Editorial S.A., Bogotá, Colombia.

Diccionario Enciclopédico Quiler (S.F.): Tomo Quinto. Editorial Arístides Quilet S.A. Buenos Aires, Argentina.

HADAD G., Daniela E. y Rodríguez P. Deysi M. (2001). Métodos de aprendizaje de los ciegos. Estudio descriptivo, factores que influyen y la aplicación de los métodos de aprendizaje de los ciegos en la sociedad. (Trabajo de investigación). U. E Colegio Teresiano. Caracas, Venezuela.

HERNÁNDEZ, Dianora. (2007). Entrevista sobre experiencias con personas con discapacidad documento digitalizado y vía correo electrónico Miércoles 3 de Octubre de 2007 2.30. p.m. dianoraher@yahoo.es Maracaibo Edo Zulia.

LEY 7600 IGUALDAD DE OPORTUNIDADES PARA LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD, (1996). en Costa Rica, publicada en el diario oficial de la gaceta N° 102 Título II capítulo I Art. 14).

LEY ORGÁNICA DEL TRABAJO.
www.el-nacional.com/referencia/documento/pdf/lot.pdf

LEY PARA LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD, (2006). Asamblea Nacional. Gaceta oficial N° 38.598 5 de Enero 2007.

MAGDALENA, Karina. (s/f). Taller de orientación y movilidad. Caracas, Venezuela.

MENACHE, Alejandra. (2008). La casa de los deseos. www.esmas.com México D.F.

MORENO V, Pablo. (1990) Cartelera de México Comentario mimografiado. Material digital del Jueves 31 de Enero de 2008. www.esmas.com

NORMAS UNIFORMES SOBRE LA IGUALDAD DE OPORTUNIDADES PARA LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD, (1993).
<http://www.infodisclm.com/documentos/leyes/igualdad%20de%20opdes.htm>.

ONU, (1948) Declaración Universal de los derechos humanos, Art. 27. www.el-nacional.com/referencia/documentos/pdf/constitución.pdf

PACHECO Á., Liliana M. y Pérez C. Yurmary I. (2002). Arte y Discapacidad. Participación e integración de la persona con discapacidad en el sector artístico cultural del área metropolitana de Caracas. Tesis de grado para optar al título de licenciado en Artes, Mención Promoción Cultural. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

PALMA FREDES, Nicolás. (2007). Pedagogía teatral dimensión terapéutica adaptada a personas con discapacidad visual. Buenos Aires, Argentina. www.santalucia.cl/pedagogia_teatral.doc.

PEREZ, Ramón. (s/f). Proyecto Teatral. (Manuscrito en Computadora). Federación Venezolana de instituciones de Ciegos. (FEVIC) Caracas, Venezuela.

PESTANA Lucía. (2003) El acceso de los estudiantes con discapacidad visual a la información escrita una propuesta para la Universidad Central de Venezuela. Tesis de grado para optar al título de licenciada en Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas Venezuela.

PONCE, Leysón. (1999). Hacia Una dramaturgia del movimiento. Tesis de grado para optar al título de licenciado en Artes, Mención Artes Escénicas. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

PROYECTO DE LEY ORGÁNICA DE CULTURA. Colección Pensamiento y Gestión Cultural. (s/f). CONAC. Caracas, Venezuela.

REINOSO, Susana.(2008). La adrenalina se sube al teatro ciego. Buenos Aires Argentina. <http://www.lanacion.com.ar/463860>

ROMERO, Pilar. (1999-2000). Teatro para invidentes “La otra mirada”. (Manuscrito en Computadora). Caracas. Federación Venezolana de Instituciones de Ciegos. (FEVIC) Caracas, Venezuela.

RONCHI, Rubén. (2008). Crítica mimiografiada, material digital 16/03/08.

ROSSELL, Marcial. (1986). Biografía de Mevorah Florentín. Federación Venezolana de Instituciones de Ciegos. (FEVIC) Caracas, Venezuela.

ROSSELL, Marcial. (2000). Biografía de Louis Braille. (Manuscrito en Computadora). Federación Venezolana de Instituciones de Ciegos. (FEVIC) Caracas, Venezuela.

RUBIO, Alejandra. (2002). La Micro www.telefonicatchil.cl/fundación/noticias/La_micro.htm

SCHINCA, Marta, Beatriz Peña y Javier Navarrete. (1997). La preparación del actor ciego. Técnicas de interpretación dramática para su aplicación al actor invidente. Serie: Debate, Nº 6. Madrid, España.: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

TORRES, Adriana, (2006). Evaluación de personalidad a los estudiantes con discapacidad de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela en dos niveles de análisis: muestra global y sub- muestra: aquellos que presentan alto desempeño académico Tesis de postgrado para optar al título de magíster Sciemtarium en Psicología Clínica Universidad Central de Venezuela Caracas, Venezuela.

UNESCO, (1995) Principio sobre la Tolerancia. Art. 1.

Universidad Pedagógica Experimental UPEL (2005). Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Caracas, Venezuela

URBINA, Heidi. (2007) El proceso de creación de personaje en actores con discapacidad visual. Tesis de grado para optar al título de licenciada en Artes, Mención Artes escénicas Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Caracas, Venezuela.

URRUTIA, María Fernanda. (2006). Campaña de Sensibilización a la población universitaria y a docentes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Tesis de grado para optar al título de licenciada en Artes, Mención Promoción Cultural. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

VELÁSQUEZ, Edgar. (2007). Compañía Teatral Visión sin Barreras Aproximación al actor invidente o discapacitado visual. Manuscrito en computadora, Sociedad Amigos de los Ciegos (SAC).Caracas, Venezuela.

VILLARROEL PENIZA, Ayarit. (2008). Manual de normas para la producción de textos en sistema de lectoescritura Braille. Compendio para centros de producción Braille Tesis de grado para optar al título de licenciada en Letras. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

ANEXOS:

Biografía de Louis Braille

Nace en Coupvray, Francia 1809 y muere en París, 1852. Louis Braille fue educador e inventor francés del sistema de lectura y escritura táctil para invidentes que lleva su nombre, basado en un método de representación que utiliza celdas con seis puntos en relieve. El método Braille es en la actualidad el sistema de lectura y escritura punteada universalmente adoptado en los programas de educación de invidentes. Braille aplicó su novedoso método al alfabeto, a los números y a la notación musical.



Louis Braille

A los tres años de edad sufrió un accidente que le privó de la vista: trataba de imitar la labor de su padre en el taller familiar de talabartería y se dañó uno de los ojos con el punzón que utilizaba para perforar el cuero. Algún tiempo después, el ojo enfermo infectó el ojo sano y el pequeño Louis perdió la vista para siempre. A pesar de su deficiencia física, Braille asistió durante dos años a la escuela de su localidad natal, y aunque demostró ser uno de los alumnos más aventajados, su familia creyó

que el muchacho nunca podría aprender a leer y escribir, ni acceder a través de la educación a un prometedor futuro.

Cuando cumplió los diez años ingresó en la escuela para chicos ciegos de París, una de las primeras instituciones especializadas en este campo que se inauguraron en todo el mundo. Las condiciones del centro eran muy duras; se imponía a los alumnos una severa disciplina que, sin embargo, no amedrentó el fuerte carácter del joven Braille. En el centro, los pupilos aprendían algunos oficios sencillos y recibían la mayor parte de su instrucción de forma oral.

También asistían a clases de lectura porque el fundador de la escuela, Valentin Haüy, había conseguido desarrollar un sistema de impresión de libros con los caracteres en relieve para permitir la lectura táctil. El método era muy rudimentario: exigía una impresión individualizada en cobre para cada una de las letras y, aunque los alumnos podían tocarlas e identificarlas con las yemas de los dedos, no eran capaces de reproducirlas por sí mismos mediante la escritura.

En 1821, un oficial del ejército llamado Charles Barbier de la Serre visitó la escuela para presentar un nuevo sistema de lectura y escritura táctil que podía introducirse en el programa educativo del centro. Barbier había inventado una técnica básica para que los soldados pudieran intercambiarse mensajes en las trincheras durante la noche sin necesidad de hablar, evitando así que el enemigo descubriera su posición. Su invento de escritura nocturna, bautizado con el nombre de *Sonography*, consistía en colocar sobre una superficie plana rectangular doce puntos en relieve que, al combinarse, representaban sonidos diferentes.

Esta biografía fue tomada de la fuente en internet <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/braille.htm>)

Compañía de Teatro LUNA

PASAJEROS

**RICARDO AVILA
ELIZABETH CABALLERÍA
ROSA CALDERON
NIBALDO GUAITA
PATRICIA MORALES
FREDY MUÑOZ
GLADYS POBLETE
PAMELA SAEZ
LUIS SALINAS**

I PARTE

PRÓLOGO

**IMAGEN CUADRO LOS CIEGOS DE PETER BRUEGEL
(Caen)
Nuevamente la imagen de Bruegel.**

II PARTE

CAMINOS

Paradero

Esperando en el paradero están tres personajes videntes: Nibaldo, Fredy y Pamela y tres personajes ciegos: Elizabeth, Ricardo y Lucho. De derecha a izquierda del escenario: Elizabeth, Fredy, Nibaldo, Ricardo, Lucho, Pamela.

Elizabeth: (mirando a todos lados, buscando) hey, disculpen!, ¿ hay alguien ahí? (se acerca a Fredy y Nibaldo, los toca con su bastón), ay, disculpa!, me puedes ayudar? (no hay respuesta, Fredy se cambia de lugar para evitarla, Nibaldo se queda inmóvil) bah, pensé que había alguien.

Lucho se acerca a Pamela

P: ¿necesita ayuda?

L: sí gracias, me podrías avisar cuando llegue la 417?

P: claro, no se preocupe

L: ¿y usted está solita esperando la micro?

P: sí

Ricardo está buscando alguna persona en el paradero con su bastón le pega a Freddy que se había cambiado junto a él escapando de Ely.

F: oye, ten cuidado, me pegaste con el bastón!

R: perdona, es que andaba buscando alguien que me ayudara, necesito que me digan cuando venga mi micro, es la 316 por favor.

F: pero sabís que mi micro pasa a cada rato así que no te voy a poder esperar

L: bueno y tú ¿vives por aquí cerca?

P: eh, no, no, yo no vivo por acá

L: ah, ¿y estás esperando a alguien?

P: a ver, espera, parece que ahí viene tu micro ... no, era otra

L: (al oír que viene la micro, se ha acercado a Pamela) que rico tu perfume... (Pamela se corre) te pusiste nerviosa

P: oye sabes qué?, no te voy a poder seguir ayudando, me tengo que ir (se va al otro extremo del paradero, al lado de Elizabeth)

E: hola, te puedo pedir un favor?, ¿me podrías avisar cuando pase la 318?

P: (respiro): no, es que perdona pero ando apurá

E: es que hace rato que estoy sola y no he podido pedirle a nadie que me ayude

P: oye pero (mira a Nibaldo) y tú? (Nibaldo no le responde)

E: yo qué?

P: no, nada, no te preocupes, yo te aviso, cuál era tu micro?

E: la 318, gracias

P: ahí viene la micro!

III PARTE

EN LA MICRO

Personajes ciegos levantan sus bastones en un movimiento coreográfico y arman la micro. Seguidilla de acciones en la micro;

-partida

-lomo de toro

-giro a la derecha

-frenazo

-partida

-rotonda izquierda

Después de la rotonda, cada uno hace una ventana con su bastón, se dispersan viajando un solo trayecto. Idea de viaje en soledad. Salen hacia un costado y toman las últimas pasajeras (giro de cuello, escala musical). Finalmente llegan a fomar pasillo de la micro.

Micro formada como pasillo, sube Nibaldo desde el fondo.

N: Señor, ¿le pago a usted o al cobrador? ... disculpe, ¿es cobrador automático o cobrador humano? (tantea hacia derecha e izquierda), ¿y dónde mierda está la máquina ésta?!, ¿a la izquierda, detrás del chofer, a la derecha?, ¿y a qué altura está?, ¿y ahora, por dónde meto las benditas monedas?, ¿en la tacita o en la ranurita?, ¿por arriba o por el frente?, ¿y el boleto, dónde lo recibo?

Pasajero : ahí!

N: (al pasajero) ¡pero ahí dónde poh gil, si yo no veo, o creís que ando con un bastón porque voy a esquiar?..... el que creó esta porquería jamás pensó que también los ciegos nos subimos a las micros, ¿o creerán que salimos sólo para ir a comprar el pan a la esquina?, o tal vez querrán que no salgamos ...

(Frenazo)

Seguidilla de personajes. Entre personajes, transiciones coreográficas:

Giro brusco hacia la derecha, que continuará durante el siguiente personaje.

Enferma de la mente (Rosita): Buenas tardes señores pasajeros. Yo me subí a la micro porque soy enferma de la mente y no puedo trabajar y la última vez que fui al doctor, el doctor me dijo que lo que yo tengo es esquizofrenia y por eso que soy enferma de la mente. Necesito que me ayuden, que yo soy enferma de la mente...

Vendedor Oferta (Lucho): (al chofer) jefe, me permite una promoción?, gracias!. (A los pasajeros) Muy buenas tardes damas y caballeros, por encargo de la importadora ICAR, le traigo esta excelente billetera de fino cuero, con puntas metálicas (mini frenazo) y seis prácticas divisiones para que la dama o el caballero guarde todo tipo de documentos, carneses, tarjetas de crédito o la foto de su regalón o regalona. Frenazo brusco, reclamos de los pasajeros.

Pasajero (Lucho): Si no llevai animales poh pavo!.

Pasajero (Ricardo): pégate una más larga pa' ir a buscar el vuelto.

Reo (Fredy): Jefe, puedo pedir una ayudita. Primero que ná tengan ustedes muy buenas tardes. Me he subido a esta máquina con el permiso del señor conductor, ya que soy un ex presidiario que en este momento me encuentro en libertad ya, y debí a mis malos antecedentes ya, no me dan trabajo en ninguna parte ya, juí a la municipalidad y me cerraron las puertas ya, ni siquiera me dejaron de barrendero

porque pensaban que me iba a roar la basura. Por lo cual he tenío que recurrir hasta ustedes ya que soy padre de familia ya y vivo de allegao. Aquella persona que pueda colaorar con una moneda solidaria, no importando su valor, se les agradece de antemano, ya. (pasa pidiendo colaboración, ningún pasajero le da dinero, antes de bajarse se da vuelta a los pasajeros).

Gladys: Jefe, una cancioncita!...Cuando niña, cariño nunca tuve, siempre sola, triste yo quedé, más ese sufrimiento ya se ha ido porque ahora tengo un hombre que es mi más puro querer, es mi esposo, el hombre que más quiero, el padre de mis hijos a quien venero. ``Ojalá Dios oiga mis ruegos, en mi hogar no falte nunca su apoyo noble y sincero” (bis).

Vendedora de Incienso: Amigo, puedo?. Hola qué tal, mi intención no es estresar ni contaminar más sus oídos, sino más bien vengo a ofrecerles algo que no van a encontrar en cualquier lugar. Yo les vengo a ofrecer paz, amor y armonía, estos inciensos les ayudarán a elevar sus espíritus y a tener todas las buenas vibras, sólo por cien pesos chiquillos.

Durante los textos siguientes se irán sucediendo frenazos cortos.

Pamela: Señores pasajeros, yo soy una mujer a la cual le han quitao sus hijos. Resurta que el señor juez me los quitó porque me acusaron de haberlos golpiao. Usted, señora que es madre, ¿usted cree que yo podría golpearlos?.

¿Ustedes creen señores pasajeros que yo les voy a pegarle a mis hijos?.

Pasajero (Ricardo): Buena y sana, no poh.

Pamela: No poh, si son míos, yo los tuve. Pero el señor juez me dijo que me los devolvía a los tres, porque tengo tres hijos, si yo tenía una casita, así que ando pidiendo monedas pa’ comprarme una mediagua. Una colaboración, por favor.

Vendedor de Bebidas: una coca, una fanta, una coca?, una cachea?, una cachantún (Antes de bajarse, el vendedor manosea una pasajera)

Cantante (Lucho): (Seriamente) Yo creo que a todos los hombres les debe pasar lo mismo... (Canta)*Es mi niña bonita*

Enfermo mental (Fredy): Señores pasajeros, mi intención no es molestarles, sólo que me atropelló un camión el año 93 y me operaron del cerebro y mi familia es muy pobre y mi mamá es ancianita y tengo un hermano chico y hace tres días que no comemos ná. Si usted me puede ayudar, lo que sea su voluntad, gracias, muchas gracias.

Ciego (Ricardo): Buenas tardes señores pasajeros, como pueden ver soy ciego, una moneda.

Pasajero (Lucho): ¿la querís de 100 o de 500?

Ciego: Quédate callaito no más, una moneda, una moneda...

Comienzan a sumarse todos los personajes clamando por una moneda y se van achoclonando, todos luchando por llegar al centro del tumulto, finalmente Pamela queda al centro.

Pamela: (gritando) ¡Me quiero bajar!.

IV PARTE

VIAJE AL INTERIOR

Pamela queda en medio de los demás que han quedado en el suelo dispersos.

Pamela: ¿Dónde estoy?

Escena miedo Nibaldo, asalto en el parque

Pamela: En mi niñez pensé que todo el mundo veía igual que yo; pero, no puedo negar que a veces lo dudaba. Mi hermana y mi prima corrían delante de mi y yo siempre de la mano de mi papá.

Fredy: Desde niño me fui dando cuenta de que era distinto a los demás, ya que me era muy difícil jugar igual que otros niños sobretodo en la noche, por ejemplo, correr tras una pelota, jugar a las bolitas, subir o bajar con rapidez.

Gladys: Me levanté viendo en mis ojos una tela de cebolla, mis ojos rojos, el dolor persistente y la larga espera de los médicos. Acompañada de mi hijo de 12 años, me dijeron que tenía una enfermedad grave a los ojos; mi primer tratamiento: una

inyección en cada ojo. Atrás de este problema, cuatro hijos Escena miedo de Gladys, encerrada en la oscuridad por la patrona

Ricardo: ¿Por qué siempre con los ojos rojos?, deberías verte. Fuí al médico; hay que aplicar láser. Fui. Yo no tenía idea que es lo que era un láser. Tenían que hacerme 70 y el médico dió hasta el 120 y como él era el médico lo hicimos. Me mandaron a trabajar enseguida, sin parche. Al otro día, al despertar, botaba pus por los ojos, se me ulceraron. Operaciones, médicos, como conejillo de indias.

La última operación y él se acerca y me dice: Ricardo no pude, hacer nada, quedaste ciego.

Escena de miedo Ricardo, cuasi robo cuando era niño.

Ricardo: "Una impotencia, un dolor fuerte. Estuve dos años en mi pieza sin salir, un impotente, un mal sueño de sufrimiento, el hombre más desgraciado de la tierra.

Pamela: "Mira lolita, después de varios exámenes, ya confirmamos tu diagnóstico, tu enfermedad es una ceguera progresiva:", ¿Qué es una ceguera progresiva? le pregunté, no sé por qué, si yo sabía muy bien lo que era... no se por qué lo pregunté.

Rosita: porque uno es tonto y uno llora y aunque le digan las cosas llora igual

Pamela: ... es que qué se puede decir?, lo que sí se puede decir es que cuando iba de vuelta a mi casa ya era tarde y por primera vez comprendía que ver sólo luces en la noche tenía su por qué y entonces no sabía si ahí empezaba todo o en realidad se acababa todo, todo lo que se sueña, todo lo que se quiere y se va a la mierda.

Nibaldo: El cielo llora los soles por los cuales pasa la vida, se esconden y danzan por el tortuoso color de la noche. En realidad lloro, río y me doy cuenta que mi corazón late y ahí encuentro mi sentencia en el olvido.

Lucho: Quisiera ver los rostros de pena o alegría de mis hijos.

Ely: yo uso el tocar para ver...el sentir; el tocar es más profundo, así completo mis imágenes...

Rosita: daría cualquier cosa por poder mirar y ver, por poder saber cómo es una nube o cómo es un color, porque hay cosas que un sentido no te compensa, si yo con la vista puedo ver un color, no lo puedo tocar con las manos, ni puedo escucharlo con los oídos, lo que se ve se ve, lo que se toca se toca, lo que se escucha se escucha.

Ricardo: siempre se siente un dolor...te queda...

Rosita: Estoy agradecida de las cosas buenas que me han pasado, pero siento que lo que no tengo, ya no está. Como que mis padres son alcohólicos, si no tuve familia, si no tuve mis padres a mi lado; nunca más va a poder ser así, nada me lo va a compensar, así tenga un marido maravilloso, y un lindo hijo. Pero el padre ocupa el lugar del padre y el hijo su lugar de hijo y el esposo el del esposo.

Fredy: los ciegos nos formamos un mundo propio.

(Se van a la pared, menos Rosita).

Imagen Rosita

Rosita: Cuando me canso de escuchar hacia fuera, me voy hacia adentro y puedo sentir mis latidos, mi respiración, mis huesos, mis tripas. Puedo interpretarme. De pronto, presiente la mirada de alguien. ¿Hay alguien ahí?.

Miedo Rosita; de niña, pelea familiar.

(Nibaldo acercándose, abraza a Rosita por la espalda)

Nibaldo: La suave brisa golpea en mi cara, se lleva mis lágrimas y con ellas mis pensamientos de fe, sólo queda aferrarse al espíritu de un beso, de un abrazo y desde ahí ver el horizonte de una vida, sólo eso queda.

(Baile con el paño negro).

Pamela: entonces puedo decir que no es una pena, no es pena lo que siento cuando me encuentro conmigo, lo que sí sé es que es algo que duele adentro, todos los días.

Pamela: Y cada día me quejo menos, porque encontré un remedio que si bien no sana, da calma y anestesia de vida, que se lleva, encontré gente que me quiere y que sabe lo que es todo esto. Un mundo diferente al que un día tuvimos y que ya no vuelve, quizás no toda la luz la ven los ojos, hoy en mi vida hay luz y sombra, sólo que la sombra sólo está en mis momentos de soledad.

Rosita: Hay algo peor que ser ciego.. estar solo.

Pamela: pero no hay por qué estar solo.

V PARTE

ENCUENTROS

Comienzan a tocarse unos con otros y a reírse y a jugar con diferentes ritmos y elementos.

Esto se irá sucediendo mientras vienen los siguientes textos.

Después de que cada persona termine su texto, tendrá que haber llegado a ocupar su puesto en la micro.

Ely: Me gusta escuchar la gente que se ríe, es como que se ríen y se les sale el alma (gesto de extensión con las manos), me gusta reírme, de las personas, del mundo, de mí.

Ricardo: Me fascina el fútbol, soy fanático, desde chico lo jugué, cuatro años fui seleccionado de Ñuñoa, me encanta pasar por las canchas y sentir que están jugando, sentir el gol, ese gol que hay algunos que lo gritan con tanto amor, lo gritan con una pasión tan grande como lo hago yo, que lo hago con pasión, con alegría, el gol, el gol de un equipo que a uno le gusta, a uno le gusta gritarlo.(Se sitúa imaginariamente en el estadio) a ver tú mirá y yo escucho (se pone audífonos), esa sensación...oh goooool!!!!.

Apelotonamiento de celebración.

Fredy: Me concentro en el mar, es amplio, abro los brazos y me imagino qué tan amplio es el mar (abre los brazos), es infinito, sentirse dueño de ese espacio inmenso, es mío, estoy sólo con él (sonríe), y siempre está el deseo de saber qué hay más allá, qué voy a encontrar, es tan lindo imaginarse...

Nibaldo: Una de las cosas que me pasan, es que al no poder ver bien, pierdo el curso de las cosas. Es que cuando uno las ve, pasan a ser cotidianas, en cambio cuando no estoy en contacto y además no las veo, se me olvidan.

Lucho: Al pasar los años, algunas cosas se desdibujan en mi mente. Las cosas de la naturaleza no cambian, están permanentes, cada día más nítidas.

Rosita: hay un calor que sólo tiene el ser humano, hay un olor particular en cada persona, olor a vida, ese olor que no es desodorante, ni jabón, ni perfume.

Nibaldo: Me acuerdo que me gustaba salir en las noches frías y cuando hablaba con la gente, les miraba el vapor que les salía de la boca y lo encontraba rico, como que era vida. Después al no poder ver bien, lo extrañaba, pero una vez lo hice al frente de mi mano (gesto en las manos) y aunque no era lo mismo, lo pude sentir, tocarlo.

Rosita: Cuando llueve yo casi veo, todo se moja, todo lo tocan sus gotas. No es lo mismo cuando la lluvia golpea una ventana, o un auto, o una reja, suena diferente en cada cosa que palpa, y así yo sé lo que está más lejos y lo que está cerca, el mundo se dibuja a través del agua.

Pamela: La noche cerca del mar es increíble, siento paz, creo que es la luna, sí, porque cuando está ahí, me gusta acostarme en la arena fría (mira hacia el cielo), esa luna grande, inmensa, y entonces ahí todo es lindo, el cielo grande y la luna brilla y yo no sé si la luna está bajando o yo subiendo.

Rosita: (Dirigiéndose al lomo, al centro) Me gusta andar porque existo en medio de la nada de mis ojos, y porque descubrí el sol sin que nadie me lo presentara. Me gusta el sol. Es como Dios. No le he pedido que esté, pero siempre está. Me gusta porque no me aplasta, porque lo siento en cada parte de mi cuerpo.

Todos se paran y se acercan a Rosita.

Luis: Me gusta andar...

Rosita: porque nunca sé cómo es el camino.

Ricardo: No sé lo que hay hacia delante.

Elizabeth:..y olvido pronto lo que he dejado atrás.

Paty: Me gusta andar...

Nibaldo: porque puedo dibujar cada trazo con la planta de mis pies...

Gladys: cada hendidura...

Fredy: cada piedra...

Pamela: cada quiebre...

Diapositivas de cada actor.

Todos se encuentran ubicados en la micro. Intespestivamente los músicos suben a escena y se sitúan al fondo de la micro y comienzan a cantar una canción.

FIN DEL VIAJE

"La micro", obra teatral realizada por la única compañía de ciegos en Chile.

20 de Septiembre de 2002

El estreno se llevó a cabo el viernes 6 de septiembre a las 20:00 horas en el Auditorio de Fundación Telefónica, Av. Providencia 111, primer piso. Las Funciones continuaron los días 8, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 27 y 29 de septiembre a las 20:00 horas en el Auditorio de Fundación Telefónica.

La entrada es Liberada. La Compañía de Teatro Luna, compuesta por 8 actores con deficiencia visual -seis nacieron invidentes y dos posteriormente perdieron la vista- presenta el viernes 6 de septiembre en el auditorio de Fundación Telefónica la obra "La Micro".

Durante diez días, los actores de la Compañía Luna mostrarán en Fundación Telefónica la espectacular puesta en escena de la obra de teatro "La Micro". Coincide además que estos artistas participan también en la exitosa muestra artística "¡Pa'Que Veái!" que se exhibe hasta el 29 de septiembre en la Sala de Arte de la Fundación Telefónica y que ha resultado un éxito de público superando las 1000 visitas diarias.

El espectador presenciara en la primera parte la representación de un viaje diario en micro con los sucesos cotidianos y los personajes habituales pero esta vez interpretados por actores ciegos. En la segunda parte los actores hacen un viaje a su interior transmitiendo sus sensaciones en relación a su experiencia de ser ciego y sus comienzos en la oscuridad.

La directora de la obra, Alejandra Rubio, asegura que la representación teatral "trata de ser un punto de encuentro, comunicación y empatía entre las personas con y sin discapacidad". La obra busca mostrar en escena el mundo ciego, como una posibilidad dentro de otras, validando un modo de percibir siempre estigmatizado. Se establece, desde el plano artístico, una comunicación empática e igualitaria con el vidente, al comprometerlo en la emoción de lo que ve.

La micro

La micro, nuestro popular sistema de transporte, emerge como una experiencia común, rica en posibilidades dramáticas, como una metáfora de las relaciones actuales; vertiginosas, descomprometidas, individualistas, exigentes, sin dejar de lado las dosis de humor que acompañan el diario vivir. Su montaje es también un viaje interno, un camino subterráneo de reflexión, del duro paso hacia la oscuridad visual de quienes perdieron la vista y de los puntos de encuentro entre el mundo ciego y el vidente.

Este montaje significa un profundo esfuerzo ya que por primera vez se abordaba directa y abiertamente el tema de la ceguera, recurriendo a las vivencias de sus actores. Esto significa una gran exigencia para los integrantes.

Es una catarsis necesaria para poder asumir y expresar su condición de personas ciegas.

A partir de enero de 2000, surge de esas experiencias anteriores la Compañía de Teatro Luna, con una selección de 8 actores que contaban con experiencias escénicas previas, y se monta la obra "La Micro", con el auspicio del Fondo Nacional de la Discapacidad (FONADIS).

Más Información:

Lucy Bennett

Gerencia Comunicaciones Telefónica CTC Chile

6913741

Directora Compañía de Teatro:

Alejandra Rubio

Tlf: 99-4369571

Este sitio es propiedad de Telefónica CTC Chile. Copyright 2001 ©

Dirección en Internet:

http://www.telefonicactcchile.cl/fundacion/noticias/la_micro.htm

La Isla desierta
Burlería en un acto

Personajes

- ❖ El jefe (J)
- ❖ Manuel (M)
- ❖ María (Ma)
- ❖ Empleado 1º
- ❖ Empleado 2º
- ❖ Tenedor de libros
- ❖ Empleada 1a
- ❖ Empleada 2ª
- ❖ Empleada 3
- ❖ Cipriano (C) (mulato)
- ❖ Director (D)

La Isla desierta
Burlería en un acto

Acto Unico

Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los empleados. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del jefe, emboscado tras unas gafas negras y con su pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

J: Otra equivocación, Manuel.

M: ¿Señor?

J: Ha vuelto a equivocarse, M.

M: Lo siento, señor.

J: Yo también. (Alcanzándole la planilla.) Corríjala (Un minuto de silencio.)

J: María.

Ma: ¿Señor?

J: Ha vuelto a equivocarse, Ma.

Ma: (Acercándose al escritorio del jefe.) Lo siento, señor.

J: También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Corrija.

(Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los empleados enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana.)

J (Irritado.) ¡A ver si siguen equivocándose!

Empleado 1: (Con un apagado grito de angustia.) ¡Oh! no; no es posible.

(Todos se vuelven hacia él.)

J: (Con venenosa suavidad.) ¿Qué no es posible, señor?

M: No es posible trabajar aquí.

J: ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por que no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

M: (poniéndose de pie y gritando.) ¡Cómo no equivocarse! ¿Es posible no equivocarse aquí? Contésteme. ¿Es posible trabajar sin equivocarse aquí?

J: No me falte, M. Su antigüedad en la casa no lo autoriza a tanto. ¿Por qué se arrebatata?

M: Yo no me arretrato, señor. (Señalando la ventana.) Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques.

J: (Extrañado.) ¿Los buques? (Pausa.) ¿Qué tienen los buques?

M: Sí, los buques. Los buques que entran y salen, chillándonos en las orejas, metiéndose en los ojos, pasándonos las chimeneas por las narices. (Se deja caer en la silla.) No puedo más

Tenedor de libros: Don M tiene razón. Cuando trabajábamos en el subsuelo no nos equivocábamos nunca.

Ma: Ciertamente; nunca nos sucedió esto.

Empleada 1ª: Hace siete años.

Empleado 1º: ¿Ya han pasado siete años?

Empleado 2: Claro que han pasado.

Tenedor de libros: Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo son perjudiciales para la contabilidad.

J: ¿Lo creen?

M: Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?

Ma: Yo nunca he subido a un buque, pero lo creo.

Todos: Nosotros también lo creemos.

Empleada 2ª: Jefe, ¿ha subido a un buque alguna vez?

J: ¿Y para qué un jefe de oficina necesita subir a un buque?

M: ¿Se dan cuenta? Ninguno de los que trabajan aquí ha subido a un buque

Empleada 2: parece mentira que ninguno haya viajado.

Empleado 2º: ¿Y por qué no ha viajado usted?

Empleada 2: Esperaba a casarme...

Tenedor: Lo que es a mí ganas no me han faltado.

Empleado 2º: Y a mí. Viajando es como se disfruta.

Empleada 3: Vivimos entre estas cuatro paredes como en un calabozo.

M: Como no equivocarnos. Estamos aquí suma que suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras. (Pausa.) A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar.

J: (Irritado.) ¡Basta!, ¡Basta de charlar! ¡Trabajen!

M: No puedo trabajar.

J: ¿No puede? ¿Y por qué no puede, don M?

M: No. No puedo. El puerto me produce melancolía

J: Le produce melancolía. (Sardónico.) Así que le produce melancolía. (Conteniendo su furor.) Siga, siga su trabajo.

M: No puedo.

J: Veremos lo que dice el director general (Sale violentamente.)

M: Cuarenta años de oficina. La juventud perdida.

Ma: ¡Cuarenta años! ¿Y ahora?...

M: ¿Y quieren decirme ustedes para qué?

Empleada 3: Ahora lo van a echar...

M: ¡Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias.

Empleada 2: ¿Quiere una aspirina, don M?

M: Gracias, señorita. Esto no se arregla con aspirina. Cuando yo era joven creía que no podría soportar esta vida. Me llamaban las aventuras... los bosques. Me hubiera gustado ser guardabosque. O cuidar un faro...

Tenedor de libros: Y pensar que a todo se acostumbra uno.

M: Hasta a esto...

Tenedor de li: Sin embargo, hay que reconocer que estábamos mejor abajo. Lo malo es que en el subsuelo hay que trabajar con luz eléctrica.

Ma: ¿Y con qué va a trabajar uno si no?

Empleado 1: Uno estaba allí tan tranquilo, como en el fondo de una tumba.

Tenedor de li: Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces me decía: "Sí se apaga el sol, aquí no nos enteramos"...

M: Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podes decirme para qué queremos tanta luz?

Tenedor de li: Francamente, yo no sé...

Empleada 2: El jefe tiene que usar lentes negros...

Empleado 2: Yo perdí la vista allá abajo...

Empleado 1: Sí, pero estábamos más tranquilos como en el fondo del mar.

Tenedor de li: De allí traje mi reumatismo.

(Entra el ordenanza Cipriano, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es mulato, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.)

Mulato: ¿Y el jefe?

Empleada 2: No está. ¿No ve que no está?

Empleada 3: Fue a la Dirección...

Mulato: (Mirando por la ventana.) ¡Hoy llegó el "Astoria"! Yo lo hacía en Montevideo.

Empleada 2: (Acercándose a la ventana.) ¡Qué chimeneas grandes tiene!

Mulato: Desplaza cuarenta y tres mil toneladas...

Empleado 1: Ya bajan los pasajeros...

M: Y nosotros quisiéramos subir.

Mulato: Y pensar que yo he subido a casi todos los buques que dan vuelta por los puertos del mundo.

Empleado 2: Hablaron mucho los diarios...

Mulato: Sé los pies que calan. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuando menos, merecería ser ingeniero naval.

Empleado 2: Vos, ingeniero naval... No me hagás reír

Mulato: O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contramaestre de paquebotes...

Empleado 2: ¿Por dónde viajaste? ¿Por la línea de Tigre o Constitución?

Mulato (Sin mirar al que lo interrumpe.) Desde los siete años que doy vueltas por el mundo, y juro que jamás en la vida me he visto entre chusma tan insignificante como la que tengo que tratar a veces...

Ma: (A empleada 1) a buen entendedor...

Mulato: Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico... hasta el océano Ártico conozco. Las focas, recostadas en los hielos, lo miran a uno como mujeres aburridas, sin moverse...

Empleado 2: ¡Che, debe hacer un fresco bárbaro por ahí!

Empleada 2: Cuente, Cipriano, cuente. No haga caso.

Mulato: (Sin volverse.) Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso de los perros que la ladran. En un sampán me he recorrido el Ganges. Y había que ver los cocodrilos que nos seguían...

Ma: No sea exagerado, Cipriano.

Mulato: Se lo juro, señorita.

Empleado 2: Indudablemente, éste no pasó de San Fernando.

Mulato: (Violento.) A mí nadie me trata de mentiroso, ¿sabe? (Arrebatado, se quita la chaquetilla, y luego la camisa, que muestra una camiseta roja, que también se saca.)

Empleada 1: ¿Qué hace, Cipriano?

Empleada 2: ¿está loco?

Empleada 3: Cuidado, que puede venir el jefe.

Mulato: Vean, vean estos tatuajes. Digan si éstos son tatuajes hechos entre la línea del Tigre o Constitución. Vean...

Empleada 2: ¡Una mujer en cueros!

Mulato: Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.

Empleado 2: ¡Qué mala espina!

Mulato: Vean esta rosa que tengo sobre el ombligo. Observen qué delicadeza de pétalos. Un trabajo de indígenas australianos.

Empleado 2: ¿No será una calcomanía?

Empleada 2: ¡Que va a ser calcomanía! Éste es un tatuaje de veras.

Mulato: le aseguro, señorita, que si me viera sin pantalones se asombraría...

Todos: Oh...ah...

Mulato: (Enfático.) Sin pantalones soy extraordinario.

Empleada 1: No se los pensará quitar, supongo.

Mulato: ¿Porqué no?

Empleada 3: No, no se los quite.

Mulato: No voy a quedar desnudo por eso. Y verán qué tatuajes tengo labrados en las piernas.

Empleada 1: Es que si entra alguien...

Empleada 3: Cerrando la puerta. (Va a la puerta.)

Mulato: (Quitándose los pantalones y quedando con un calzoncillo corto y rojo con lunares blancos.) Miren estos dibujos. Son del más puro estilo malasio. ¿Qué les parece esta guarda de monos pelando bananas (Murmillos de 'Oh... ah...'). Lo menos que yo merezco es ser capitán de una isla. (Toma un pliego de papel madera rasgándolo en tiras se lo coloca alrededor de la cintura) Así van vestidos los salvajes de las islas.

Empleada 1: ¿A las mujeres también les hacen tatuajes...

Mulato: Claro. ¡Y qué tatuajes! Como para resucitar a un muerto.

Empleada 2: ¿Y es doloroso tatuarse?

Mulato: No mucho... Lo primero que hace el brujo tatuador es ponerle a uno bajo un árbol...

Empleada 2: Uy, qué miedo.

Mulato: Ningún miedo. El brujo acaricia la piel hasta dormirla. Y uno acaba por no sentir nada.

Empleado 1: Claro...

Mulato: Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuar. Y uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón.

Todos: ¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira!

Mulato: (Fabricándose una corona con papel y poniéndosela.) Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica.

Empleada 1: Es notable.

Empleada 2: Las cosas que se aprenden viajando...

Mulato: Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del

cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas.

Todos: Eh,eh...

Empleada 2: ¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!

Mulato: Juro que se alimentan de ensaladas de magnolias.

Todos: No.

Mulato: Sí.

Empleado 2: Mucho... mucho...

Mulato: Digo que sí. Y además los árboles están siempre cargados de toda clase de fruta.

M: No será como la que uno compra aquí, en la feria.

Mulato: Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres.

Empleada 1: ¡Qué países, qué países!

Mulato: Y digo que es muy saludable vivir así libremente. Al otro día la gente trabaja con mas ánimo en los arrozales y si uno tiene sed (toma el vaso de agua y bebe), parte un coco y bebe su deliciosa agua fresca.

Manuel: (Tirando violentamente un libro al suelo.) ¡Basta!

Mulato: ¿Basta qué?

Manuel: Basta de noria. Se acabó. Me voy.

Empleada 2: ¿A dónde va, don Manuel?

Manuel: A correr mundo. A vivir la vida Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (Señala la mesa del jefe.)

(Pausa. Perplejidad.)

Empleado 1: ¿Quién es el otro?

Todos: ¿Quién es?

Manuel: (Perplejo.) El otro... el otro... el otro... soy yo.

Empleada 3: ¡Usted, don Manuel!

Manuel: Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

Empleado 1: ¿qué tiene que ver el subsuelo?

Manuel: No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (Con desesperación.) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso, para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

Mulato: (Enfático.) Ved cuan noble es su corazón. Ved cuan responsables son sus palabras. Ved cuan inocentes son sus intenciones. Ruborizaos amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os untan con aceite la planta de los pies, os diréis: "¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros". Bestias.

Manuel: Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios.

Empleado 1: Iremos juntos, don Manuel.

María: Yo iría, pero para cumplir este deseo tendría que cobrar los meses de sueldo que me acuerda la ley 11.729.

Empleado 2: Para que nos amparase la ley 11.729, tendrían que echarnos.

Mulato: Aprovechen ahora que son jóvenes. Piensen que cuando les estén untando con aceite la planta de los pies no podrán hacerlo.

María: La pena es que tendré que dejar a mi novio.

Empleado 2: ¿Por qué no lo conserva en un tarro de pickles?

Empleada 2: Cállese, odioso

{FE}{FLIT}

Mulato: Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: he aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probo; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana. (Grave) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

Empleada 3: ¡Qué bonito!

Manuel: Ahora, lo que hay que buscar es una isla desierta

Tenedor: ¿Hay todavía islas desiertas?

Mulato: Sí las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores. Y con sol desde la mañana a la noche.

Empleado 2: ¿Y nosotros?...

Mulato: ¿Cómo nosotros?

Empleada 2: ¿Claro? Y a nosotros nos van a largar aquí?

Mulato: Vengan ustedes también.

Todos: Eso... vamos todos.

Mulato: Ah... Y qué les diré de las playas de coral.

Empleada 1: Cuente, Cipriano, cuente.

Mulato: Y los arroyuelos cantan entre las breñas. Y también hay negros. Negros que por la noche baten el tambor. Así.

(El mulato toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza)

Mulato: (Al tiempo que bate el tambor.) Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. Con collares de flores. Que se alimentan de ensaladas de magnolia. Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí...

La hoja de la bananera

De verde ya se madura

Quien toma prenda de joven

Tiene la vida segura.

(La danza se ha ido generalizando a medida que habla el mulato, y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa, donde como un demonio gesticula, toca el tambor y habla el condenado negro)

Y bailan, bailan, bajo los árboles cargados de frutas. De aromas...

(Históricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El mulato bate frenéticamente la tapa de la máquina de escribir. Y cantan un ritmo de rumba)

La hoja de la bananera...

El jefe: (Entrando bruscamente con el director, con voz de trueno.) ¿Qué pasa aquí?

María: (Después de alguna vacilación.) Señor... esta ventana maldita y el puerto... Y los buques... esos buques malditos.

Empleada 2: Y este negro.

Director: Oh... comprendo... comprendo (Al jefe.) Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana.

Telón

{FLIT}{FE}

hecha como legítimo préstamo de la cultura europea, o como prolongación artificiosa del costumbrismo y del color local en sus dramas de provincia, de pampas y de gauchos.

Gustara o no, con este autor se asomaba a la escena una cosa distinta. Se hubiera podido pensar en un movimiento de renovación, o en que había llegado el momento de comenzar a emitir, quizá simplemente a devolver, el préstamo cultural que habíamos recibido; pero no fue así- El teatro de Roberto Arlt, que ni siquiera conoce el escenario comercial -con una sola excepción frustrada-, aparece y permanece como planta aislada en tierras áridas, y se desarrolla en forma casual, con características muy particulares que trataré de señalar.

Porque también de él puede decirse que fue periodista hasta en sus mejores páginas, afina para sus asuntos y tramas en la realidad del hombre-de-la-calle;

limpia de todo patetismo el diálogo de sus personajes, tiende a la ironía y, en suma, a mostrar al ser humano como una broma trágica de un Dios cruelmente inaccesible, que nos defrauda al permitir que lo hayamos perdido. Sigue en pie la idea desarrollada en su novelística de que la vida es una especie de "juguete rabioso" que al momento se desmanda y comienza a dispararse solo, a oprimir al hombre como un macabro Dancing Partner artificial, cuyo mecanismo no responde a lo previsto. A partir de ahí, tenemos el orden de los incidentes. Pero si en el teatro clásico ese orden estaba regido por los dioses, aquí son las fuerzas sociales las que hacen posible que el hombre sea como es, y esas fuerzas sociales no son menos crueles ni dominantes, solo que toman cuerpo en representantes más modestos: el jefe (en La isla desierta), los burgueses bromistas capitaneados por Susana (en Saverio, dente!).

Y también, continuando la trayectoria de su novela, los protagonistas -siempre hombres de ciudadson más bien abúlicos, menta] y corporalmente, hasta conformistas, hombres que por sí mismos no se atreverían a soñar con transgredir las leyes del orden establecido, y que, como no tienen fuerza para el sueño, tampoco la tienen para la vida. Sin embargo, el sueño -por el que se evidencian existentes- viene un día a ellos. Y hasta aquí el hombre-personaje y el cronista-autor; luego la inventiva del escritor toma la delantera, y ya tenemos el drama, en el cual podemos hablar de una estructura permanente, una estructura que obedece a constantes interiores del propio autor, no a leyes exteriores (se cumple aquí aquello de Corneille con respecto a que "si bien es cierto que hay leyes del drama, ya que es un arte, no es cierto que estas leyes existan"), y en esa estructura permanente hay tres tiempos: realidad-crónica, sueño-ficción y realidad-desenlace trágico.

El ser humano ha fracasado como tal: interacción entre psicología y sociedad donde no podríamos decir qué está antes, Y aquí la obra toda de Roberto Arlt se encuadra en una especie de universo de ficción donde juega papel importante el recurso del "teatro dentro del teatro". Sus personajes han tratado de imponer leyes paralelas para vivir escapando de su auténtica condición de existencia física, y

derivan hacia lo inverosímil, pero coherente en el universo de ficción que se han forjado, hasta que las leyes del universo real se imponen para decretar el desastre.

Y ésta es asimismo la visión desilusionada de este rebelde heredero del romanticismo literario, apuntalado sobre criterios emocionales para el pensar y el vivir, el agonista que despertará la simpatía de generaciones futuras puestas en el brete de la falta de concordancia entre la razón y los sentimientos.

Ya estamos en condiciones, pues, de encontrarnos con sus personajes sin caer en la desorientación. Son seres que entran en repentina evolución por el impacto de un conflicto que, a su vez, origina el salto fortuito a lo irreal.

Los caracteres opuestos determinarán el crecimiento de la acción, que de la cordura en Saverio, el cruel se motoriza por el encuentro de la cordura del simple buen hombre, Saverio, contrapuesta a la mala crianza de alocados burgueses encabezados por la retorcida demencia de Susana; y en La isla desierta, la oposición estará dada por las mentes rutinarias de los

oficinistas conformes con su esclavitud en choque con el espíritu del sueño y la libertad que representa Cipriano.

Por eso, quienes no conocían el teatro de Roberto Arlt encuentran en estas dos piezas las claves de su obra en general. A través de sus páginas, en efecto, se repite aquello de ir por las posibilidades de la libertad humana hacia la irrealidad, y por ésta hacia la propia negación, o, trasladándonos al campo de lo formal, del realismo hacia la farsa (con elementos simbolistas y expresionistas) y de la farsa nuevamente al realismo. Los elementos simbolistas están, dados antes que nada, en la personificación de fuerzas sociales a través de los individuos concretos. Lo expresionista aparece en la implícita conciencia moral que pretende denunciar la injusticia de una sociedad de máquinas, comercio y ciencia, que mira indiferente

cómo la instancia última del hombre se pierde y tergiversa sin que los sueños de rescate espiritual se cumplan.

En última instancia, realismo, simbolismo, expresionismo y psicologismo son componentes de un contexto donde los elementos se encuentran yuxtapuestos y no subordinados, y dicha yuxtaposición, en todo caso, está señalando que nos encontramos ante un teatro de crisis donde no cabe el "ismo" exclusivo. Si por un lado es realista, temperamental, Popular, por otro lado tiene la propensión a hacer de esa realidad el símbolo de toda otra realidad subyacente que enraiza en lo psicológico, social y metafísico.

Es importante recordar que Saverio, el cruel y La isla desierta se estrenan, respectivamente, en 1936 y 1933, año, el primero, del estallido de la guerra civil española, en que Buenos Aires festeja el cuarto centenario de su fundación, y en que la famosa escultura Lola Mora muere en la más total de las miserias, mientras se reúne en Buenos Aires la Conferencia Panamericana de Consolidación de la Paz -de esa paz que habría de romperse sólo tres años más tarde-, año en que la trata de blancas tiene todavía su asiento en organizaciones clandestinas no ajenas a las altas esferas; año, finalmente, en que un escritor y periodista como Roberto Arlt debe mantener a su familia con un máximo que no alcanza a los trescientos pesos de sueldo.

El conflicto psicológico está en el clima de la literatura, con O'Neill, Pirandello, Chejov, Unamuno, Baroja, Mann, y en el hombre-de-la-calle y en el escritor atormentado de la Buenos Aires que crece, y en los personajes de piezas como Saverio, el cruel y La isla desierta, donde el elegido o los elegidos son especies de víctimas expiatorias, prolongaciones de aquella lo clásica cuyo único delito es haber atraído la mirada de los dioses, y, como ella, son distinguidos del resto de los mortales y convertidos en una mezcla de

ángeles ineficaces con alas de utilería y jugadores de rugby que corren con el balón de sueños entre sus manos, en una carrera utópica, luchando por marcarle un tanto a la vida.

La conclusión pesimista, nihilista, es que el hombre no puede escapar a la realidad, que es inútil querer burlar al destino. Así como Saverio es el puente que Susana construye para evadirse, Susana es el puente que Saverio encuentra para ingresar también él en la irrealidad, mientras que en La isla desierta el mulato es el cabo que lanza la ilusión a los que están obnubilados por la rutina. Entretanto, el autor esto es, etimológicamente, auctor, el que aumenta, aplica su lupa donde quiere subrayar los trazos que pasan inadvertidos al espectador de la realidad, y la conclusión se desprende dibujando al ser humano como broia trágica cuyo inventor nadie conoce.

BOLETÍN DE PRENSA

¡EI TEATRO PARA CIEGOS “LA CASA DE LOS DESEOS” CUMPLIÓ 1200 REPRESENTACIONES

Y regresa de su gira por Europa para continuar en Puebla los sábados a las 8pm en su foro!!

La Compañía Teatral Carlos Ancira, bajo la dirección de Pablo Moreno Viveros realizó en 1999 el estreno mundial de “La Casa de los Deseos”, una obra de teatro que estimula todos los sentidos (gusto, tacto, olfato, oído y propiocepción) excepto la vista. La obra escrita por Alejandra Sofía está dirigida a personas ciegas y a personas que cuentan con la vista pero que se les vendarán los ojos al asistir a la función. En otros países se hace teatro actuado por ciegos, o se han hecho audio-descripciones (narraciones que describen al ciego lo que no perciben visualmente), sensoramas, etc. pero nada en torno a contar una historia, como corresponde al teatro, y donde ninguno de los asistentes cuenta con su vista, sean ciegos o no.

Presenciar la obra implica una experiencia sensual, sensorial, pues intenta recrear la visión intelectual a través del estímulo de los otros sentidos (oído, tacto, gusto, olfato, propiocepción); es un proyecto filantrópico de labor social para con los ciegos, y de sensibilización y conciencia para la gente que sí contamos con la vista. Independientemente del valor artístico, a través de estas presentaciones teatrales, el público estará más consciente de la situación de las personas con distintas capacidades, valorando sus propias habilidades y cuidando su cuerpo y sus sentidos.

¿Pero cómo se logra, si el teatro hasta ahora ha sido básicamente visual? Este proyecto de investigación nos pone a la vanguardia en tendencias teatrales, al involucrar médicos, psicólogos y trabajo con un grupo muestra de ciegos, para lograr un texto y orientar el montaje para que, sin recurrir a la narrativa, los “espectadores” perciban las acciones y emoción de la obra, que transcurre en un circo venido a

menos, antes de una función. Los personajes principales, El hombre fuerte y dueño del Circo, el payaso alcohólico, un equilibrista huérfano, la enana del circo y la perra Risitas, nos hacen sentir sus anhelos, sus problemas, y se ven involucrados en un accidente que por poco les cuesta la vida”.

Las primeras presentaciones 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 7 meses del estreno Ofelia Medina nos develó la placa conmemorativa de las 150 representaciones, junto con el Secretario de Cultura de Puebla Pedro Angel Palou. Posteriormente realizamos una gira por 30 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 nos develaron placa por las 550 representaciones de ‘La Casa de los Deseos’. Luego realizamos una temporada en el Centro Cultural del Bosque, dentro del Programa de Teatro Escolar del INBA y en Puebla realizamos presentaciones con la beca del programa Educación por el Arte 2002-2003 (CONACULTA-INBA-CENART). **EN NOVIEMBRE DEL 2007 DEVELAMOS PLACA 1,200 REPRESENTACIONES EN EL FORO LOPEZ MANCERA DEL CNA. DEVELÓ MAESTRO Ignacio Escárcega y Alejandro Montiel (Sec. Cult. Pue.)**

En 2004 se presentó en el *VSA Internacional Arts. Festival* de **Washington, D.C.**, en 2005 en el *100% Art Festival* de **Israel** y en **Colombia**, *Encuentro Internacional de Teatro Joven*. En 2006, se presenta en *Festival Latinoamericano de Teatro* de **Ovalle, Chile**, en el *6th Sense in Performance Art* de **Taiwán** y en **Cuba** en la *Primavera Teatral*. Se presenta en el **Apostrof Festival** de **Praga** 2008 y el Festival Latinoamericano en la Habana Cuba, Muestra internacional de Teatro en **Paysandú, Uruguay y Argentina** en octubre del 2006. En 2007 gira en Sudamérica, este mismo año nos presentaremos en varios Festivales Internacionales de la República Mexicana.

Temporada permanente en Puebla Sábados 8pm 7 oriente número 9 centro histórico (atrás de casa de cultura) loc: \$150 cupo limitado. A PARTIR DEL 19 DE ENERO.

D.F: 5525-5901, 04455-5451-3363

Puebla: Tel/fax: (222) 232-8409

teatro_carpa@yahoo.com

Pablo Moreno Viveros

Director Teatro Carlos Ancira 7 oriente # 9 centro histórico, Puebla, Pue.

<http://teatroparaciegos.blogspot.com>

Teatro para Ciegos, Títeres, Fomento a la lectura

Talleres: "ciegos por un dia", "juguemos a ser otro"

Actuación

Tel: +52-(55)55255901 y cel. 044(55)54513363

México,D.F.

En Puebla 01(222)2328409

Luis Braille: una semblanza contemporánea

Escrita para el Grupo Teatral de Personas Ciegas
Cooperativa Prof. Eduardo Calcaño Calcaño
con motivo del Bicentenario del nacimiento de Luis Braille
a solicitud del Consejo Venezolano del Braille.
Estrenada el 9 de octubre de 2009 en
La Casa de las Letras Andrés Bello.

Textos inspirados en la experiencia en el uso del sistema de lectoescritura braille,
biografías y en la novela de Carmen Roig
Luis Braille La historia de un genio de singular “relieve”

Consuelo Arias-Briceño
Doris Fonseca
Antonio Blanco

Caracas, 2009

“...delante del ciego no pondrás tropiezo, sino que tendrás temor de Dios.” (Levítico 19:14b)

Musicalización:

Sinfonía Nº 1 en Do menor Opus 69 de Johannes Brahms. Esta pieza se usa desde su inicio con volumen alto, cuando entran los personajes se baja lentamente, pudiendo quedar como cortina muy suave, subiéndole el volumen cada vez que culmina y se da inicio a otra. Al finalizar la develación de la estatua de Luis Braille, se deja correr la Obertura “Trágica” de Brahms con alto volumen.

Personajes por orden de aparición:

Alumna o Alumno: (persona ciega)

Docente: (persona ciega)

Monique Barón de Braille: Madre de Luis Braille.

Simón-René Braille: padre de Luis Braille.

Luis Braille: (persona ciega)

Hippolyte Coltat: (persona ciega).

Persona del Protocolo de la Alcaldía.

Alcaldesa o Alcalde.

Estatua: es la misma persona que representa a Luis Braille.

Todos los personajes de la obra: forman el grupo que se reúne en la plaza.

ESCENA 1

En una sala de un Instituto para ciegos, ambientada con un par de sillas y, detrás, una mesa con libros en braille. Se encuentra sentado o sentada un profesor o una profesora con discapacidad visual quien está leyendo un libro en braille.

Vestuario: Contemporáneo para ambos personajes.

Entra una persona ciega con su bastón y saluda.

Alumno/a: Buenas tardes.

Profesor/a: Buenas tardes. Estaba justamente esperándola o esperándolo.

Alumno/a: Disculpe. Apenas estoy aprendiendo a manejarme como persona ciega.

No tengo idea de cómo voy a hacer para seguir adelante con mi vida. No veo salida.

Profesor/a: (Mientras le ofrece la silla). No se preocupe, aquí va a aprender muchas cosas. Buena parte de lo que somos ahora se lo debemos a Luis Braille.

Alumno/a: ¿Luis Braille?

Profesor/a: Sí, Luis Braille, ¡qué gran hombre! Fue el creador del sistema de lectoescritura que nos permite tener acceso a la información, mantener

privacidad a la hora de comunicarnos con otras personas, expresar nuestros pensamientos y leer el de otros.

Alumno/a: Y... eso ¿siempre fue así?

Profesor/a: No. Es el resultado de un largo proceso.

Alumno/a: Entonces, ese señor debe de haber sido muy rico y, tal vez, hasta famoso.

Profesor/a: No, por el contrario. Fíjese. Su padre era talabartero y tenía el negocio en la propia casa. Así que Luis tuvo la oportunidad de corretear con libertad por todo el lugar y jugar con los implementos propios del oficio.

Alumno/a: ¡Qué interesante!

Profesor/a: Sin embargo, Luis Braille, murió sin haber recibido la Cruz de la Legión de Honor que tanto se merecía.

Alumno/a: ¿Y él nació ciego?

Profesor/a: No. Un día, mientras su padre despedía a uno de sus clientes dejó a Luis de 3 añitos, solo en el taller. Nadie pensó que se iba a producir un fatal accidente. La lezna con la que jugaba se clavó en su ojo.

Alumno/a: ¡Debe de haber sido espantoso!

Profesor/a: Sí. Hubo mucha desesperación. Sus padres le aplicaron las curas, pero, el otro ojo también recibió la infección. Así que el niño quedó irremediablemente ciego.

Alumno/a: ¡Qué tragedia! ¿Cómo llegó entonces a inventar el sistema que lleva su nombre?

Profesor/a: Después de muchos ires y venires. (Pausa). Todo comenzó el día cuando, al igual que a usted en este momento, a Luis, de 10 años, sus padres le anunciaron que iría al Instituto Real de Jóvenes Ciegos de París. (Se paran y el profesor o la profesora le ofrece el codo a la persona ciega). Esto, le abrió las puertas. Salen del escenario.

Cierra telón

ESCENA 2

Sala ambientada con una silla. La mesa ahora tiene encima una cesta de frutas y está ubicada de acuerdo con el sitio de donde proceda Simón pues en ella colocará la gorra y la bufanda. Monique reflexiona sobre el destino de su pequeño que duerme plácidamente.

Vestuario:

Monique: vestido largo con flores. Delantal. Peinada con moño a la usanza del siglo XIX.

Simón: con abrigo, bufanda y boina o gorro de invierno.

Monique: (Entrando por el lado contrario de donde está ubicada la mesa). Gracias a Dios que Luis logró conciliar el sueño. (Pausa. Se acerca a la silla y se sienta en algún momento durante el monólogo). La Marquesa D'Orvilliers ha movido todos sus contactos para que él ingrese al Instituto de Ciegos. (Con resentimiento). Ciego, que palabra tan espantosa. Me duele de solo oírla. (Con desesperación y llanto). Dios mío, aún recuerdo con tristeza y angustia el día en que mi pequeño hijo sufrió el accidente que lo dejó ciego. Me parece que fue ayer cuando lo vi bañado en sangre mientras gritaba. No sé qué es más doloroso, si el recuerdo de ese momento o el saber que tengo que separarme de él y mandarlo a Paris. ¡Tan lejos! (Tratando de convencerse a sí misma se pone de pie). Pero, él tiene que realizar su sueño de estudiar, de aprender a leer y a escribir, de llegar a ser un profesor o un gran escritor y no un talabartero como su padre y... mucho menos..., un mendigo. (Pausa y con aire de tristeza. Se vuelve a sentar. Con dolor infinito.). Pensar en su soledad en ese Instituto... ¡me desagarra las entrañas! (Con angustia). ¿Quién lo cuidará? ¿Quién lo ayudará? ¿Quién estará atento a sus necesidades? Y sobre todo, ¿quién lo amará y mimará como yo? (Mete su cara en el delantal y solloza amargamente).

Entra Simón a su casa, agitado y emocionado. Coloca la bufanda y la boina o gorro en la mesa mientras saluda.

Simón: Buenas noches. (Camina hacia el centro de la sala). Hola Monique.

Monique: Hola Simón. ¿Cómo te fue?

Simón: (Dándole un beso en la mejilla). Me demoré pues estaba conversando con el señor Bonet sobre los preparativos del viaje. (La abraza). Luis... (Se rasca la cabeza)...fue aceptado en el Instituto de Jóvenes Ciegos de París.

Monique: (Llorando). Lo sabía, Simón. Lo sabía. (Se recuesta de su pecho, gimiendo).

Simón: (Con aire de tristeza y voz quebrada). Ya firmé la solicitud de inscripción.

Monique: Y, ¿cuándo se tendrá que ir, Simón? (sigue llorando y recostada del pecho de Simón).

Simón: Después de Navidad.

Monique: ¡Oh, no! (Llora con más intensidad).

Simón: Tendrás que ir empacando y preparándolo todo. (Voz quebrada). El señor Bonet lo llevará. Nosotros lamentablemente, no podremos acompañarlo.

Monique: ¿Tan pronto? (Con rabia contenida). No he tenido tiempo para acostumbrarme a la idea y ya tengo que arreglar el equipaje. (Sigue llorando).

Simón: (Con dejo de tristeza y lloroso). Esta Navidad, ya no será igual. (Simón abraza a Monique con más fuerza).

Monique: Lo sé, lo sé. (Sigue llorando).

Simón: Mujer, serénate. (La toma por los hombros). Es por su bien. (Tratando de aparentar calma y seguridad). Debemos dejarlo partir sin que sienta nuestro dolor. Esta oportunidad es única para un niño en su condición y para una familia como nosotros, con tan escasos recursos. (La toma por la barbilla y con tono firme y animado). Además, recuerda, él, Luis es el más capaz de nuestros cuatro hijos.

Se abrazan y quedan en el centro de la sala.

Cierra el telón.

ESCENA 3

Luis Braille está en su lecho de muerte reviviendo su vida desde el día en que partió a su Colegio, pasando por los duros momentos de aprendizaje y de separación de la familia así como la alegría de descubrir el sistema de lectoescritura que hoy lleva su nombre. Está acompañado por su amigo Coltat y se van incorporando a la escena otros, poco a poco. La voz de Luis es fatigada, acompañada por tos y una respiración forzada. La del amigo, por el contrario, es más firme, pues trata de infundirle ánimos y serenarlo.

Vestuario: Luis en pijamas blancas de la época. Coltat con pantalones oscuros, camisa manga larga y chaleco o un abrigo.

Utilería: El lecho. Una mesa con mantel para colocar una jarra de vidrio con agua y un vaso. Un pañuelo blanco para enjugar el rostro de Luis. Una cobija o una sábana.

NOTA: Luis tose frecuentemente pues está enfermo de tuberculosis. Sus textos son lentos y cortados por la tos. Coltat le enjuga el rostro cada vez que lo considere oportuno.

Luis: ¿Qué día es hoy?

Coltat: 6 de enero de 1852.

Luis: Hace dos días que cumplí 43 años. Sin embargo, me siento cansado..., fatigado..., viejo. No tengo fuerzas ni para levantarme de esta cama.

Coltat: Tranquilízate Luis, no te fatigues.

Luis: Esta institución se convirtió en mi segundo hogar. (Pausa). Recuerdo cuando llegué y me recibió el profesor Romain quien me dirigió a mis habitaciones y luego, la entrevista con el director, el señor Guillé. ¡Que oscuridad! Tuve que seguir el eco de los pasos de Romain y de mis compañeros hasta que me acostumbré a caminar solo por todo el colegio. (Pausa). La humedad..., el frío..., la comida..., todo era nuevo para mí y se resintió mi salud.

Coltat: Ciertamente Luis, todos tuvimos que pasar por ahí.

Luis: Cuanta falta me hicieron las letras que con amor había hecho mi padre con tachuelas sobre madera. (Rememorando).

(Entra Simón ataviado con su boina y su bufanda y se coloca a modo de fantasma frente a Luis).

(Con voz normal y mirando a su padre). Papa, lo taciturno que estabas antes de mi partida.

(Regresa a la postura inicial). En casa, pasaba largas horas tocándolas..., sintiéndolas..., siguiendo su forma y tratando de aprender sus nombres. Definir palabras fue difícil. Debía reconocer cada letra por separado. Aquí tenían unas similares.

Coltat: Las recuerdo, Luis. (Pausa). Pero, toma un poco de agua. (Le da el agua, coloca el vaso en la mesa). No hables tanto.

Luis: Sin embargo, teníamos que depender de lo que oíamos y de nuestra memoria.

Coltat: Así es, Luis.

Entra en silencio alguien de la Institución vestido de negro, totalmente a la usanza de la época y se coloca en un extremo de la habitación en actitud de oración.

Luis: Un día, en la biblioteca me prestaron un pesado libro hecho con letras a relieve que se imprimían sobre cartulina mojada.

Coltat: La lectura resultaba muy lenta y agotadora. (Pausa). Gracias a Dios que lograste hacer todo más sencillo.

Luis: Sí. Quien me inspiró fue el Capitán del Ejército, Charles Barbier.

Coltat: Sí, el que vino cuando estaba de director Pignier. Al principio no quiso tomarte en cuenta.

Luis: Él había inventado un código para que los soldados pudieran leer mensajes aún en la oscuridad.

Coltat: Eran 12 puntos en relieve, los recuerdo muy bien.

Luis: Es que nadie podía creer que los ciegos quisiéramos aprender a leer y a escribir. (Pausa). Pero sí. Sí queríamos y no sólo un alfabeto...

Coltat: ...sino también escribir números, música, poesía...

Luis: ...y todo lo que estuviera a nuestro alcance.

Coltat: Tus punticos nos dieron esa libertad y privacidad.

Luis: Siempre tuve esa inquietud. Por eso, practiqué desde que conocí el llamado sistema sonográfico de Barbier hasta que lo simplifiqué.

Entra en silencio otra persona de la Institución y se coloca en el extremo contrario de la habitación en posición de reflexión y oración.

Coltat: Así es, Luis. Trabajamos mucho en eso.

Luis: Apenas tenía 13 años ¡Qué descubrimiento!

Coltat: ¡Y pensar que te creían un tonto!

Luis: Usando solamente 6 puntos que caben en la yema del dedo, conseguí signos hasta para las vocales acentuadas.

Coltat: Además, los signos ortográficos, matemáticos, musicales...

Luis: En fin, para todas las artes y las ciencias.

Coltat: Cierto, Luis. Son realmente fáciles de identificar y nos ahorran notablemente el tiempo y el movimiento de las manos.

Luis: Con esos seis puntos se pueden lograr sesenta y cuatro combinaciones para formar signos diferentes. A partir de allí, los ciegos contamos con un sistema que nos ayuda a leer y sobre todo a escribir más fácilmente.

Coltat: Luis, ¡Quién sabe cuál será su alcance en un futuro! Te aseguro que perdurará en el tiempo. Pero, por favor, ahora descansa.

Luis: ¡Agua, agua! Me convertí en maestro y por razones de salud, nunca me casé. Sin embargo, recuerdo lo mucho que disfruté de la compañía de mi madre y mis sobrinos cada vez que los visitaba en Coupvray.
Luis tose repetidamente, su amigo lo sostiene.

Luis: Coltat, haz cumplir mi testamento. (Pausa acompañada de desasosiego). Llévaselo a mi madre y... al resto de los beneficiarios. (Fallece).

Coltat: (Abrazándolo dice con fuerza) ¡Ha muerto Luis Braille! (Las personas de la institución lloran y se arrodillando. Coltat más desesperado) ¡Ha muerto Luis Braille!

Cierra el telón.

ESCENA 4

En medio del escenario se coloca Luis Braille, cubierto por una sábana blanca, simulando ser una estatua. Sostiene un libro en braille entre sus manos, como si lo estuviera leyendo.

Vestuario: contemporáneo, con excepción de Luis Braille trajeado de negro con camisa blanca de volantes, sin corbata o un suéter cuello tortuga.

Persona del Protocolo de la Alcaldía: (Arengando al público). ¡Vengan, vengan todos! Hoy es un día muy importante. Nos reunimos en la Plaza para develar la estatua de Luis Braille quien llevó la luz a las personas ciegas.

Autoridad: (Leyendo en tinta o en braille). Celebramos, el bicentenario(*) del nacimiento de Luis Braille, nombre conocido en los dos hemisferios, a quien sus padres supieron dirigir perfectamente en su primera educación, al enviarlo a la escuela de su pueblo, con el profesor Antoine Bécheret. (Pausa). Se destacó como alumno y, posteriormente, como profesor dándole brillo al Instituto Real de Jóvenes Ciegos de París. (Pausa). De él, dijo su amigo Coltat: “Pasó de vivir como campesino a una vida intelectual activa, en el seno de las luces de la gran ciudad. ¡Oh ceguera! ¿Eres tú de verdad una desgracia cuando produces semejantes resultados?”

(Develando la estatua) Queda develada oficialmente la estatua en homenaje a Luis Braille.

(*): Celebramos un año más del nacimiento de Luis Braille, para efectos posteriores al año 2009.

FIN

CITA A CIEGAS

Grupo Teatral Cooperativa Prof. Eduardo Calcaño Calcaño

Personajes:

Baldomero: amanerado. Se siente artista.

El Pelón: ayudante de Abelardo, que lo único que hace es echar carro y robarse los jugos. Sus textos se introducen sólo cuando Baldomero se dirige a él. Los mismos no son fijos.

Casilda: esposa de El Pelón. También entra en escena de acuerdo con la pauta que de Baldomero.

Lucero: chica ciega. Un poco campechana. Coqueta.

Vanessa: estudiante universitaria. Algo sifrina.

Armando: cantante frustrado. Sin formación académica pero muy buena gente.

Abelardo: abogado e instructor de computación. Lleva un ramo de flores. Un poco violento.

Los cuatro últimos, llevan su bastón.

ESCENA 1

Baldomero: cantando limpia las mesas. _Miren cómo me dejaron estas sillas. Hasta cuándo estaré yo en esto. Atendiendo tanta gente maleducada. Si viniera un cazador de talento: Don King, Alejandro Stephan o María Rivas. Pero no, sigo aquí, trabajando como negro, perdón, como afrodescendiente. (Canta).

Lucero: entrando. _Buenas noches.

Baldomero: Buenas noches.

Lucero: Señor, me podría dar una mesa.

Baldomero: Pero tú qué te has creído. Esto es un “restorante” no un mueblería.

Lucero: Bueno sí, señor. Una mesa para sentarme.

Baldomero: Está bien, te voy a dar una mesa, pero, te me sientas en la silla.

Lucero: Sí, claro.

Baldomero: Ah, pero sí tú tienes un palito.

Lucero: Palito no, señor, bastón. Lo utilizamos las personas ciegas para caminar por las calles.

Baldomero: Ven para llevarte. (La agarra).

Lucero: No, señor, así no. Yo lo agarro.

Baldomero: Agárreme (la abraza).

Lucero: No, señor, así no. Deme su brazo.

Baldomero: Tome mi brazo, pues. (Le coloca el brazo sobre el hombro de ella).

Lucero: No, señor. Deme su codo.

Baldomero: ¿Ah, sí? Tome mi codo, entonces.

Lucero: Gracias.

Van caminando y Baldomero se tongonea.

Lucero: ¿Y ese caminadito?

Baldomero: Me lo enseñó mi profesora de ballet y teatro.

Lucero: Le queda muy bonito.

Al llegar a la mesa, abre la silla.

Baldomero: Pero, bueno, chica. Me voy a quedar toda la noche aquí parado contigo.

¿Tú no te sabes sentar?

Lucero: Sí, claro. Dígame dónde está la silla.

Baldomero: ¿La silla? La silla está aquí, mira. (la bate). Agarra a Lucero y le da vueltas para sentarla obligada en la silla.

Lucero: Señor, usted sí que es ordinario, por favor.

Baldomero: Me cansé, muchacha.

Lucero: Bueno. (ella se arregla el cabello y dobla el bastón.).

Baldomero: Mira que... ¡Niña! ¿Y ese peinado?

Lucero: ¿Le gusta? Casi me lo desbarata. Es el último "luks" de París.

Baldomero: Sí me gusta mucho, sabes ¿por qué? Así se peinaba mi abuelita hace 60 años.

Lucero: Señor, ¡por favor!

Baldomero: Bueno, está bien. ¿Qué vas a tomar?

Lucero: Deme un jugo de cereza.

Baldomero: Cereza. Ya te lo estoy anotando.

Lucero: Gracias.

Baldomero: Mira. Si me necesitas, me llamo Baldomero y, mi nombre artístico es Cucú.

Lucero: ¡Baldomero! ¡Cucú! Muy bien.

Baldomero va a buscar el jugo. Ella, mientras está esperando ve el reloj, llama por el celular, se retoca el maquillaje. Se va molestando con la espera...

Baldomero: Toma, aquí está tu jugo. (Lo bate en la mesa)

Lucero: Baldomero, sólo soy ciega, no sorda.

Baldomero: Perdona.

Lucero: Bien.

Baldomero se retira y Lucero lo llama.

Lucero: Baldomero. Cucú.

Baldomero: ¿Qué es lo que quieres tú?

Lucero: Mire Baldomero. Va a venir a encontrarme un señor. ¿Lo puede traer a mi mesa?

Baldomero: Cantando: Y cómo es él, en qué lugar se enamoró de ti...

Lucero: ¡Ay, señor, no sé! Nunca lo he visto.

Baldomero: ¿Y cómo lo vas a ver? ¿No ves que eres ciega?

Lucero: Es obvio.

Baldomero: Bueno. Estaré pendiente.

ESCENA 2

Baldomero canta.

Vanessa: Buenas noches.

Baldomero: Buenas noches.

Vanessa: Señor, ¿me puede dirigir a una mesa?

Baldomero: ¡Ah! pero si tú también tienes tu palito.

Vanessa: Palito no, señor, baaastón. Lo utilizamos las personas ciegas para desplazarnos mejor por las calles.

Baldomero: ¿y ese bicho te habla? ¿te dice dónde están los huecos?

Vanessa: No pero los anticipa. Nos ayuda bastante.

Baldomero: Será así, pero, yo no quiero tener uno de esos.

Vanessa: Dios lo cuide, señor.

Baldomero: Ven, agárrate.

Vanessa: Gracias. Sí sabe. ¿Y ese tumbaito?

Baldomero: Me lo enseñó mi profesora de ballet y teatro. (Abre la silla y agarra a Vanessa para sentarla).

Vanessa: ¡No señor, no! ¡Así no! ¿Qué se cree? Yo no soy un saco de papas.

Baldomero: Bueno, chica, es para sentarte. Acabo de sentar a una igualita que tú y no dijo nada.

Vanessa: No señor, a mí no. Tome mi mano. (Se la ofrece). Colóquela en el espaldar de la silla. (La coloca). Así yo sé dónde está la silla, me ubico y me siento. Gracias.

Baldomero: Aprendí algo nuevo hoy. Me siento realizado.

Vanessa: ¡Qué bueno! Lo felicito.

Baldomero: ¿Qué vas...? Oliendo... Niña, ¿y ese perfume?

Vanessa: Lo notó.

Baldomero: Sí, claro. Ha herido mis fosas nasales.

Vanessa: Bueno, es de una colección privada. AP, traído directamente de París.

Baldomero: Mijita. A mí me parece que es CG.

Vanessa: ¿CG?

Baldomero: Sí. Cueva del Guácharo.

Vanessa: Ay señor, por favor.

Baldomero: Bueno, tú no tienes la culpa de que te engañaran. Como tú eres indigente...

Vanessa: ¿Indigente? Invidente, señor, invidente.

Baldomero: ¿Invidente? Aprendí algo nuevo hoy.

Vanessa: Sí, muy bien.

Baldomero: Bueno, dejemos eso hasta ahí. ¿Qué vas a tomar?

Vanessa: Tráigame una piña colada.

Baldomero: Una piña colada. Te la estoy anotando.

Vanessa: Gracias.

Baldomero: Se retira y regresa con las manos en la cabeza y gritando. _Ay. No te puedo traer la piña colada, mijita.

Vanessa: Y eso, ¿por qué?

Baldomero: Porque El Pelón ayer, me rompió el colador.

El Pelón: No, yo aquí soy sólo de mantenimiento.

Vanessa: Bueno, señor, no hay problema. Tráigame un fruit ponch.

Baldomero: Fruit ponch. Por cierto, ¿ya te dije que me llamo Baldomero?

Vanessa: No. ¡Baldomero!

Baldomero: Sí. Y mi nombre artístico es Cucú.

Vanessa: ¿Cucú? (Se ríe) ¡Qué nombre tan cómico!

Baldomero se retira y trae el jugo. Lo bate contra la mesa.

Lucero: Señor. Colóquelo en mi mano.

Baldomero: Está bien. Agárrelo por la "gasa."

Vanessa: Gasa no, señor. ASA. El AAAASSSSAA.
Baldomero: Asa. Aprendí algo nuevo hoy. Me siento realizado. (Se retira).
Vanessa: Llama a Baldomero. _Señor Cucú, Baldomero.
Baldomero: Para servirte con esmero.
Vanessa: Mire. Yo estoy esperando a un caballero. ¿Me podría avisar cuando llegue y traerlo a mi mesa?
Baldomero: Sí, como no. Hoy como que es la noche del romance.
Vanessa: Señor, por favor..

ESCENA 3

Baldomero cantando.
Armando entra cantando Taboga. Los del cafetín están atentos y aplauden cuando finaliza la canción.
Baldomero: ¡Bravo! ¡Bravo! Muy bonito, pero, te me vas, te me vas. Aquí tú no vas a venir a pedir real. Así que fuera, fuera.
Armando: Mira, yo no vengo a pedir real. Lo que pasa es que vengo a encontrarme con una chica y quise cantarle una canción.
Baldomero: Mira. ¿y esa barrigota? ¿Tú como que te desayunas con cemento?
Armando: ¿Barrigota? ¿Barrigota? ¿Tú ves aquí una barrigota? Este cuerpo atlético, estos músculos son pura gimnasia.
Baldomero: ¿Gimnasia? ¡Será magnesias! Tú no tenías músculos ni a los 18 años.
Armando: Está bien. ¿Llegó la chica?
Baldomero: ¡Ah bueno! Eso es otra cosa. Ven, sígueme.
Armando: Suena el bastón en el piso.
Baldomero: Ah, pero si es que tú también traes tu palito. Agárrate.
Armando: Si conoce la técnica. Mira y ¿fue que comiste gelatina?
Baldomero: No, eso me lo enseñó mi profesora de ballet y teatro.
Armando: Está bien.
Baldomero: Mira, aquí está tu chico. Siéntate pues. (Le coloca la mano en el espaldar de la silla).
Armando: Gracias. (Saluda a Lucero quien está muy molesta)
Baldomero: Bueno, ¿qué vas a tomar?
Armando: Querida, ¿quieres algo?
Lucero: (Molesta) No gracias, yo estoy tomando jugo de cereza.
Armando: Tráeme un jugo de zapote.
Baldomero: Jugo de zapote. ¿Con “z” o con “s”?
Armando: Como tú quieras. (Baldomero se retira).
Baldomero: Mira, y por si me necesitas te diré que me llamo Baldomero. Mi nombre artístico es Cucú. Porque canto, bailo y toco. Además, si quieres mi twitter, es @cucú. Tengo más de mil seguidores.
Armando: Ajá, está bien.
Dirigiéndose a Lucero: _Perdona la demora. Pero es que tuve problemas con el operador del Metro que me hizo esperar una eternidad.
Lucero: ¿Operador? ¿Metro?
Armando: Sí. Como podrás ver, soy ciego.

Lucero: ¿Ciego? Tú también. ¡Ya somos dos!

Baldomero: Aquí está tu jugo.

Armando: Gracias.

Armando hace tentativos de acercamiento hasta que logra contentarla. Así continúan “hablando en silencio.”

ESCENA 4

Baldomero canta.

Abelardo: Buenas noches.

Baldomero: Buenas noches. (Mirándolo). Muchacho, pero tú si eres alto. ¿A ti como que te alimentaron con leche de jirafa?

Abelardo: ¿De jirafa? No. Con mucho amor y cariño cosa que como que a usted le faltó, por cierto.

Baldomero: No, a mí no.

Abelardo: Bueno, amigo. Vengo a buscar a una chica. ¿Me podría decir si ya llegó?

Baldomero: Sí claro. ¡Ah! Pero, si tú también traes tu palito. Ven conmigo. Agárrate.

Abelardo: Palito no, bastón, amigo. Es un bastón blanco.

Baldomero: Sí, está bien.

Abelardo: ¿Tú como que sufres de mal de san bito?

Baldomero: No. Camino así porque me lo enseñó mi profesora de ballet y teatro.

Abelardo: ¡Bueno!

Baldomero: Mira, aquí está quien tú estabas esperando. (Le ofrece la silla)

Abelardo: Hola preciosa. Aquí te traje estas flores. Las escogí pensando en sus colores.

Vanessa: ¡Qué rico huelen!

Abelardo: ¿Y sus colores?

Vanessa: ¡Qué textura!

Abelardo: ¿Y sus colores?

Vanessa: Mira, puedo tocarlas... olerlas... pero,... ¡no puedo verlas!

Abelardo golpea con rabia la mesa.

Baldomero: ¿Te sirvo?

Abelardo: ¡Para nada!

Baldomero: Que si te traigo algo de tomar, mijito.

Abelardo: Bueno, tráeme un agua de coco.

Baldomero: Ah, se me olvidaba. Me llamo Baldomero...

Abelardo: (Molesto) ¿y qué culpa tengo yo?

Baldomero: y nombre artístico es Cucú. ¿Sabes? canto, bailo y toco.

Abelardo: Sí, ya se nota.

Baldomero: Además, si quieres mi twitter, es @cucú. Tengo más de mil seguidores.

Abelardo: Ajá, está bien.

Baldomero sale a buscar el jugo.

Abelardo: Bueno, preciosa. Perdona el retraso. La verdad es que tuve problemas con las computadoras.

Vanessa: ¿Computadoras? Tú no me habías hablado de eso.

Abelardo: Cómo que no. Claro, que sí. Yo te dije que además de ser abogado, doy clases de computación a personas con discapacidad visual

Vanessa: No, te lo digo y te lo reitero, tú no me habías hablado de eso.

Abelardo: Tú, ¿tú eres Lucero?

Vanessa: ¿Lucero? No. Yo soy Vanessa. Estudiante de Lengua y Literatura.

Abelardo: Baldomero, Baldomero.

Baldomero: Para servir con esmero y a ti de primero.

Abelardo: Mira, esta no es la chica que yo ando buscando.

Vanessa: (está confundida).

Baldomero: Ah, ¿no?

Abelardo: Mira, por aquí no hay una chica bonita llamada Lucero.

Baldomero: Bueno, bonita, bonita, no hay ninguna, pero veré si hay alguna Lucero.

Abelardo: Dame acá mis flores, no son para ti.

Vanessa: ¡No me las quites! ¡Grosero!

Baldomero: Lucero, Lucero de la mañana...

Lucero: Lucero soy yo.

Armando: Entonces, ¿tú no eres Vanessa?

Lucero: No, yo soy Lucero.

(Se forma la confusión y la protestadera).

Baldomero: Más de una hora ahí con ella y no le has preguntado el nombre. Ven, ven para acá.

Se sientan las dos parejas de la manera correcta. Además, (agarrando ambas mesas) voy a pegar estas mesas. Los ciegos tienen que estar junto con los ciegos.

Abelardo y Armando: No, queremos estar solos.

Baldomero: insiste y los chicos protestan. _Buena, está bien, denme mis vasos.

Abelardo: ¡Toma esta flores! Sí son para ti.

Lucero: Gracias, gracias. ¡Qué lindas!

Abelardo: ¿Te gustaría comer algo?

Lucero: ¡Buena idea!

Abelardo: Baldomero, Baldomero.

Baldomero: para servir con esmero y a ti de primero.

Abelardo: Mira, ¿nos podrías leer la carta?

Baldomero: ¿La carta?

Armando: Sí así aprovechamos nosotros también.

Baldomero: desdobla una carta personal y la lee. _Mi querido Baldomero. Te bendigo, te saludo, espero que estés bien en unión...

Lucero: Señor, esa carta no. El menú, el menú.

Vanessa: Sí señor, porque hasta ahora, nadie lo tiene en braille.

Baldomero: ¿En brailli?

Vanessa: En braille, señor, en braille.

Baldomero. Ah. Bueno. Tengo costillas de cordero y rico pollo.

Abelardo: Y... ¿ese pollo viene solo?

Baldomero: No, ese pollo lo traigo yo, porque está muerto.

Armando: Mira, no tendrás algo para picar.

Baldomero: ¡Claro! Cualquier “restorante” que se respete tiene algo para picar. Aquí tengo: 2 cuchillos, 1 serrucho, 1 machete y un hacha.

Todos: Pero, por favor.

Lucero: Señor, tendrá algo afrodisíaco.

Baldomero: Afrodisíaco, claro que sí. Tengo ostras, caballitos de mar rellenos, pepitonas, almejas, todos los frutos del mar y una rica fosforera.

Armando: No tendrá

Vanessa: Algo más ligero, por favor.

Baldomero: Más ligero. Más ligero. Aquí tengo la especialidad de la casa. Pasapalos.

Todos: Suena bien.

Baldomero: Tengo pasapalos de ñame.

Todos: Expresión de desagrado.

Baldomero: ¿come ñame tú? Tengo, caraotas rellenas.

Todos: ¿Con qué?

Baldomero: Con leche condensada.

Todos: ¡Por favor! Eso engorda mucho.

Baldomero: Está bien. ¡Qué exigentes! Les puedo ofrecer pasapalos de langosta.

Todos: Suena bien. ¿Cómo es eso?

Baldomero: Bueno, mortadela de la angosta, porque de la ancha se me acabó.

Vanessa: Aquí no hay nada.

Todos: Aquí no hay nada. Qué lugar.

Baldomero: ¿Cómo que no hay nada? Ayer nada más me llegó de Francia un “container” que me mandó “mesié Gotié” con “ñemitas” de iguana “le puá”.

Todos: ¿“Le puá”?

Baldomero: Sí, “le puá.”

Todos: ¿y cómo es eso?

Baldomero: Bueno, no sé porque no las he probado. Pero suena bonito: “le puá.”

Armando: Por favor. Mira, mejor tráenos algo de tomar.

Baldomero: de tomar. Está bien. Pidan.

Abelardo: ¿Qué quieres mi reina?

Lucero: Otro jugo de cereza.

Baldomero. Cereza. ¿Y tú?

Abelardo: Para mí un jugo de albaricoque con dos clavitos de especie.

Baldomero: ¿Le meto los dos clavitos?

Abelardo: Al jugo.

Baldomero: al jugo, claro. Ya vengo. ¿Y ustedes?

Armando: ¿Tú qué quieres, preciosa?

Vanessa: Otro fruit ponch.

Baldomero: Fruit ponch ¿y tú?

Armando: Otro jugo de zapote.

Mientras Baldomero busca los jugos.

Armando: ¿Y esto? (tocando un libro escrito en bralle).

Vanessa: es un libro en braille. ¿Lo conoces?

Armando: Una vez estuve tratando de aprenderlo, pero, el instructor no puso mucho interés y yo tampoco. A ti, ¿te gustaría enseñármelo?

Vanessa: ¡Claro! ¡Encantada! Te lo voy a enseñar todo, todito.

Baldomero: Aquí están: fruit ponch para la señorita. Y, para ti, señor, zapote. Y abre bien los ojos.

Armando: ¿Por qué?

Baldomero: Porque te lo van a enseñar todito.

Vanessa: ¡Por favor, Baldomero!

Baldomero: Ya vengo por ti.

(Se quedan conversando calladamente).

Lucero: Debería haber algo más práctico para que los ciegos pudiéramos comunicarnos mejor.

Abelardo: Pero si eso ya existe. Tenemos el Jaws, el chismoso. Podemos chatear, mandar mensajes de texto, escribir correos, twitter...

Lucero: Yo no sé nada de eso, pero, me gustaría aprenderlo.

Abelardo: Inscríbete en mi curso. Aprenderás las técnicas.

Lucero: Sí, lo voy a hacer.

Baldomero: Aquí están los jugos. Cereza para la señorita y para ti albaricoque. Te le metí los dos clavitos ¿oíste?

Abelardo: ¿A quién?

Baldomero: ¡Al jugo!

Abelardo: Bueno, mi reina, ha sido una noche de situaciones, pero conocerte amerita que hagamos un brindis.

Lucero: Sí, es verdad.

Abelardo: Brindemos por el encuentro, los aprendizajes, el futuro...

Brindan y cuando Abelardo toma, escupe el trago mojando a Armando quien está en la otra mesa.

Armando: Pero chico tú no te das cuenta de lo que haces, vale. Baldomero, Baldomero.

Baldomero: ¿Pero qué pasa?

Armando: Que éste me baño todo de jugo.

Abelardo está muy apenado. Las chicas tratan de calmar a los muchachos.

Baldomero limpia la camisa de Armando y los sienta.

Baldomero: Miren, aquí ustedes no se me van a poner así. Este “restorante” es muy importante. Aquí ha venido gente famosa como José Luis Morillo.

Armanado: ¿Morillo?

Baldomero: Si el que canta: Agarrate de tu macho...

Armando: Será José Luis Rodríguez, El Puma.

Baldomero: Bueno, ese mismo. Además, ayer estuvo aquí Nacho.

Las chicas se emocionan.

Abelardo: ¿Y Chino?

Baldomero: No, él vino vestido y bailó conmigo. También, una vez, vino para acá un hombre altote como tú y gordo como tú, peludo... me montó las botas en la mesa y yo lo saqué... me abrazó, me revolcó... y ¿saben qué?

Todos: ¿Qué?

Baldomero: Que me metió el “piés” en la boca.

Abelardo: ¿Y por qué no se lo mordiste?

Baldomero: Porque era el “piés” mío.

Abelardo: Agarra a Baldomero por el chaleco y lo sacude. _Mira, tú sabes cómo es la cosa. Me tienes harto ya, harto. Dame mi cuenta. (Cuando empieza la pelea, Lucero se va sola, sin despedirse).

Armando: Si, a mí también. Dame la cuenta.

Baldomero: Pero qué violento. Mira cómo me rompiste el chaleco. Ya va. Me torciste la corbata.

Abelardo: Apúrate, apúrate, chico.

Baldomero: Déjame sacar la cuenta, dos, mas dos...

Vanessa: Señor, ¿usted todavía cuenta con los dedos?

Baldomero: No, es que estoy sacándola asustado porque este ciego quiere matarme a mí. Guaquirí mata pescado... Son 450 bolívares fuertes.

Abelardo: ¿Cómo? ¿Estás loco?

Armando: Parándose y tomando a Vanessa del brazo. _Mira, te dejo 50 bolívares fuertes que es lo que vale todo. Nos vamos. (Salen. El Pelón se escapa también y agarra el billete).

Abelardo: Y tú sabes una cosa, Baldomero. La cuenta te la va a pagar el padre de tus hijos.

Baldomero: Pero, yo no tengo hijos.

Abelardo: Ni los vas a tener tampoco.

Baldomero: ¡Lo sabía! ¡Lo sabía! Se fueron sin pagar los ciegos. Claro, como tienen una ley que los protege creen que se pueden ir sin pagar de todas partes.

Pero, lo que soy yo, me voy a ... a arreglar uñas acrílicas. (Cantando). No tengo dinero, ni nada que dar...

La obra teatral *Cita a Ciegas* es producto de la creación colectiva, ya que, tiene como autores a los integrantes de Grupo. Surgió como una necesidad de dar a conocer, de manera amena, la forma de ayudar a las personas ciegas en una situación tan cotidiana como es la visita a un restaurant o fuente de soda.

Fue estrenada en 2005, pero, actualmente, se han incorporado elementos nuevos y, por primera vez, se llevan los textos a tinta y braille. Sin embargo, el elemento improvisación forma parte de ella.

Con alegría y sentido del humor, cuenta esta obra, algunas de las vicisitudes por las que pasan las personas ciegas. La circunstancia, es muy especial.

Espero que luego de disfrutarla, usted se anime a colaborar con las personas ciegas en cosas que nos pueden parecer pequeñas, pero que tienen gran valor.

ELENCO POR ORDEN DE APARICIÓN

Baldomero	Antonio Blanco
El Pelón	Juan Luis Ochoa
Lucero	María Hortencia Vanegas
Vanessa	Yenny Carrero
Armando	Jesús Silva
Abelardo	Aroldo Marquina
Casilda	Doris Fonseca



El Grupo Teatral de Personas Ciegas fue creado a mediados de la década de los 80 por el Profesor Eduardo Calcaño Calcaño, con 7 participantes: 3 damas y 4 caballeros.

Funcionaba en la Sociedad Amigo de los Ciegos y se reunían dos veces a la semana. Tuvo varios directores y, en el año 2000, sufrió una división. A partir de allí, el grupo tomó el nombre de su fundador y luego, se conformó en Cooperativa en el año 2002.

Hoy en día cuenta con 08 participantes: 4 damas y 4 caballeros quienes con la colaboración de un director interino han participado de ensayos y presentaciones.

Algunos de sus participantes, además, han realizado talleres básicos de expresión corporal, gestual y de voz.

El grupo lleva a cabo sus actividades en la Asociación Nacional de Ciegos de Venezuela, ANCIVE en La Pastora.

De los miembros fundadores, se mantiene el Señor **JOSÉ OVIEDO** quien a sus 90 años de edad aún participa con entusiasmo de las actividades del grupo.

Trabajando para que el Teatro, y de manera muy especial, **el teatro hecho por personas ciegas** para todo tipo de público, sirva de esparcimiento y aprendizaje a cada una de las personas del público.

¡DISFRUTEN DE LA ESCENA

COMO NOSOTROS LO HACEMOS!

GRUPO TEATRAL

BLANCO, Antonio

CARRERO, Jenny

FONSECA, Doris

MARQUINA, Aroldo

OCHOA, Juan Luis

OVIEDO, José (Miembro Fundador y 1º Honorario)

SILVA, Gonzalo Jesús

VENEGAS, María H.

Directora: Consuelo Arias-Briceño



COOPERATIVA PROFESOR
EDUARDO CALCAÑO CALCAÑO

Primera Agrupación Teatral de Personas con Discapacidad Visual



CITA A CIEGAS

Escuela de Arte

Universidad Central de Venezuela

Defensa Tesis de Blanca Rincón

Caracas, 12 de noviembre de 2010

Hora: 02:00 pm

“...delante del ciego no pondrás tropiezo, sino que tendrás temor de Dios.”
(Levítico 19: 14b)

Albeto Braille

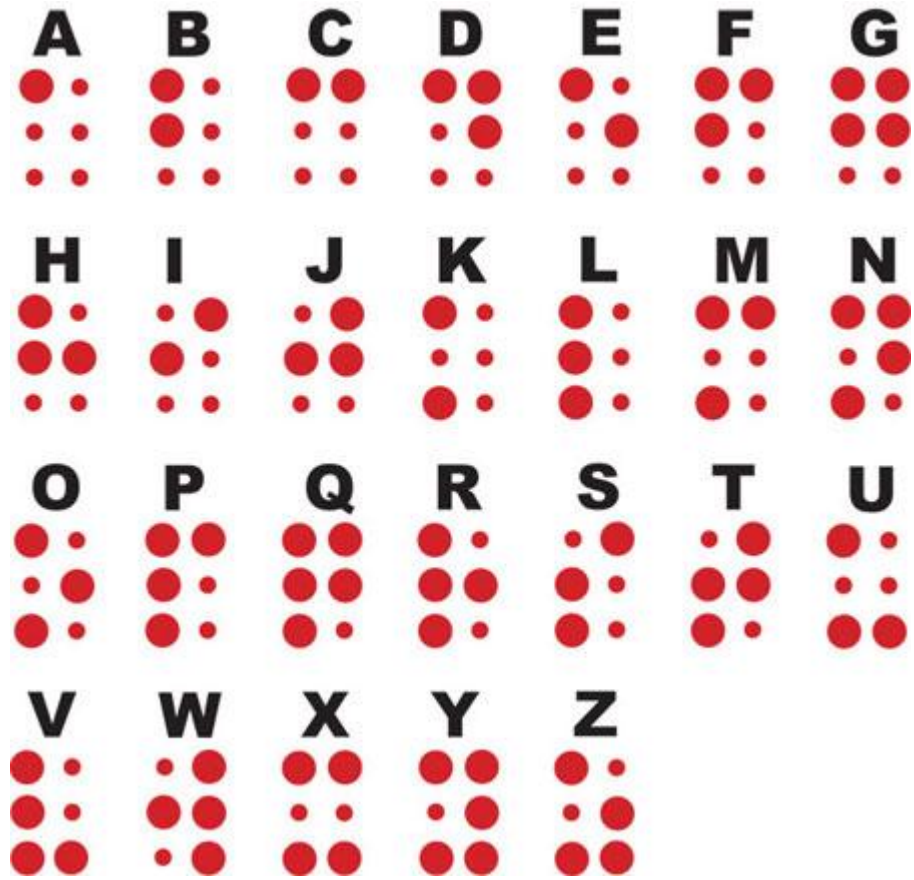
El presente anexo ha sido tomado de la Tesis de Grado Manual de normas para la producción de textos en sistema de lectoescritura Braille. Compendio para centros de producción Braille, de la Lic Ayarit Villaroel.

SIGNO GENERADOR DEL BRAILLE



Extraído de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Braille>

Albeto Braille



INSTRUMENTOS Y MATERIALES PARA ESCRIBIR BRAILLE



Máquina Perkins Braille



Regleta y punzón

TECNOLOGÍA ADAPTADA PARA LA PRODUCCION BRAILLE

Fig.1 y 2: Software para la producción de textos braille

DBT for windows. Duxbury Systems

- Para poder usar una impresora braille se debe tener un procesador de textos en braille. Este es el DBT
- Crea y edita textos en braille
- Trabaja en ambiente windows
- Permite incorporar textos desde Word Perfect y Microsoft Word para la impresión en Braille

DBT for windows. Duxbury Systems

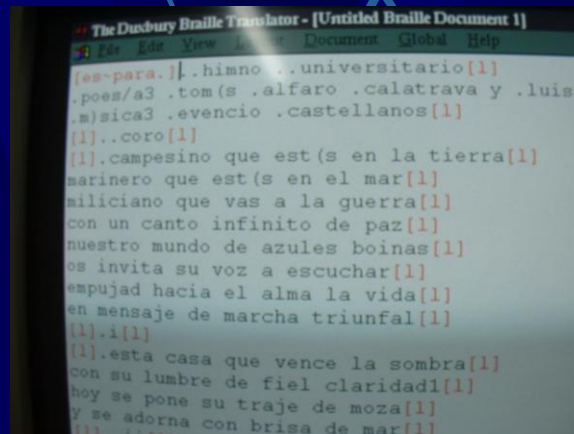


Fig.3.: Impresora braille versapoint

VERSAPOINT EMBOSSE

- Impresora Braille que imprime hasta 40 caracteres por segundo por una sola cara del papel.
- Acepta varias copias
- Utiliza papel continuo
- Necesita de un procesador de textos braille para funcionar

A photograph of a white Versapoint Embosser machine. It is a large, boxy device with a paper roll being processed. The brand name 'VERSAPOINT' is visible on the front panel.

Fig. 4 Impresora braille Index 4X4

Index 4x4

- La Index 4X4 PRO automáticamente produce revistas, libros y periódicos braille en un formato engrapable. Esto le dá incluso a los productores medianos de literatura braille una solución efectiva a un costo bajo
- El documento es procesado en la misma manera que cualquier documento enviado a un impresor braille, con o sin el uso de un programa de traducción braille.

A photograph of the Index 4x4 PRO machine. It is a tall, narrow, light-colored unit with a glass door revealing internal components. It sits on a small base with wheels.

TECNOLOGÍA ADAPTADA PARA EL ACCESO A LA INFORMACIÓN

Fig.1 y 2: Línea Braille

ALVA LINEA BRAILLE



- Es un dispositivo que consta de 1, 2 ó 3 líneas con diversas cantidades de celdas braille.
- En el terminal se puede leer en braille toda la información que aparece en la pantalla

ALVA LINEA BRAILLE

- El usuario del computador puede desplazarse presionando los cursores de los que consta el terminal Alva.
- Funciona bajo ambientes MS DOS, Windows y OS2 y puede utilizarse paralelamente con un sintetizador de voz



CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

FASE	ACTIVIDADES	MATERIALES Y EQUIPOS	PERÍODO
1	-Curso de Lectoescritura Braille	-Punzón y pizarra braille. Papel braille -Máquina de escribir braille Perkins -Libros Braille -Material de Apoyo	Desde: 16-07-07 Hasta: 21-07-07
	-Taller Teórico Práctico de Producción Braille Computarizado	-Impresora braille Versapoint -Impresora braille Thiel -Impresora Braille Index 4x4 -Winbraille 5.2 -Duxbury DBT editor 10.5 -Pentium 4 Intel -Papel Braille -Material de apoyo	Desde: 24-07-07 Hasta: 28-07-07
2	-Investigación en la Biblioteca de la Fundación Mevorah Florentín y otras fuentes	Biblioteca de la Fundación Mevorah Florentín Braille Tinta. Sección de Producción y tiflotecnología	Desde 17-09-07 Hasta 16-11-07
3	-Obtención de textos en tinta. -Corrección de textos en tinta -Prueba de impresión Braille -Corrección prueba de impresión braille - Creación de archivo digital. -Impresión braille del texto producido por demanda	Listado de próximas producciones de la FMF Impresora braille Versapoint Impresora braille Thiel Impresora Braille Index 4x4 Winbraille 5.2 Duxbury DBT editor 10.5 Pentium 4 Intel Papel Braille	Desde 19-11-07 Hasta 14-12-07 Del 17-12-07 al 11-01-08 receso por navidad. Reinicio: 14-01-08 Al 25-01-08

PROCESO DE PRODUCCIÓN BRAILLE

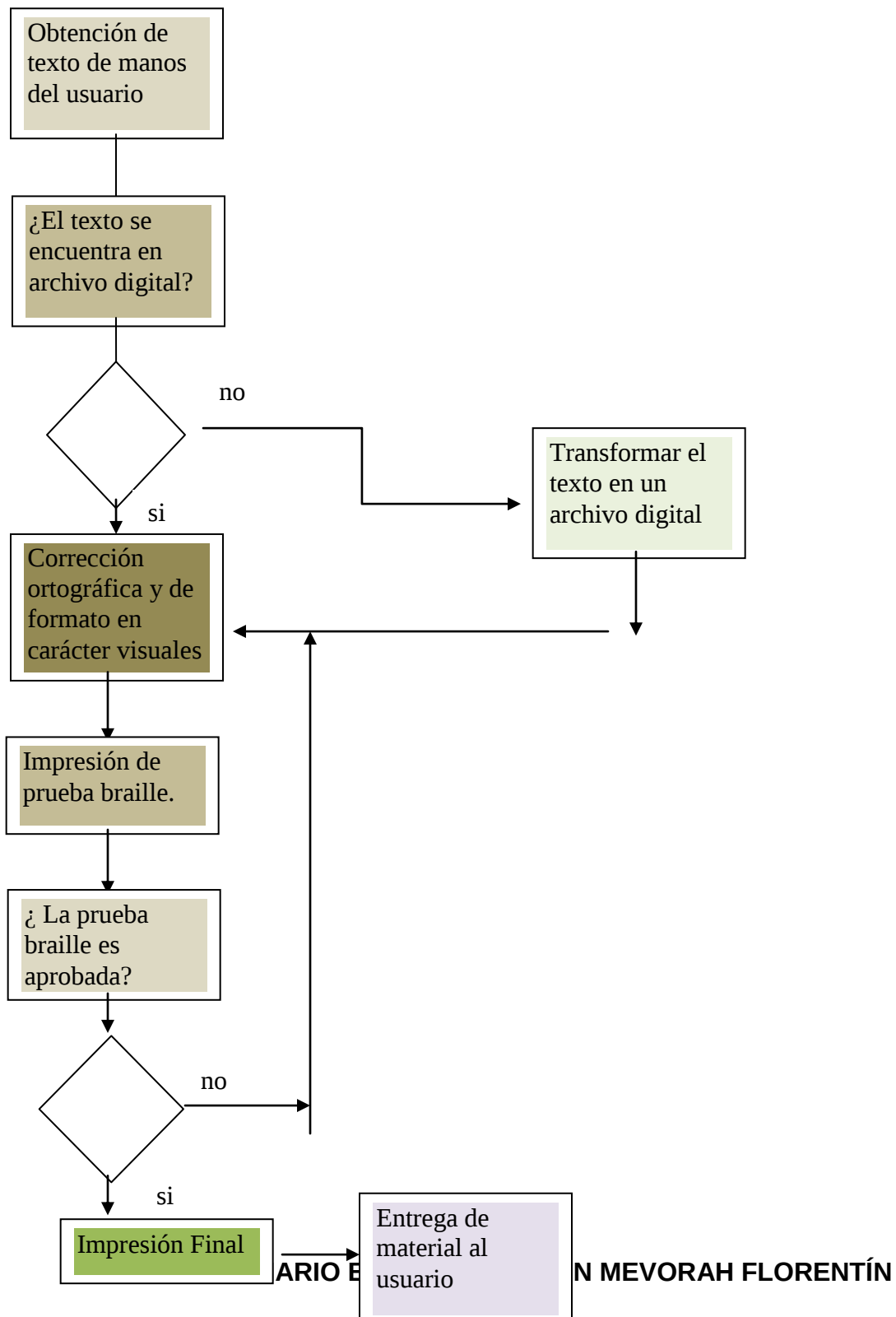
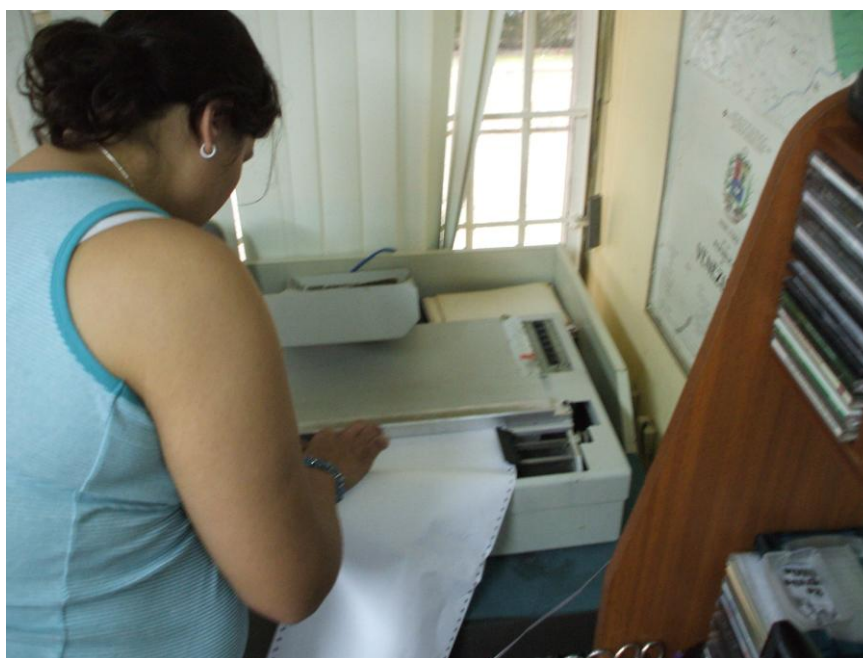


Fig.1: Impresora INDEX 4x4



Fig.2: Impresora Versapoint



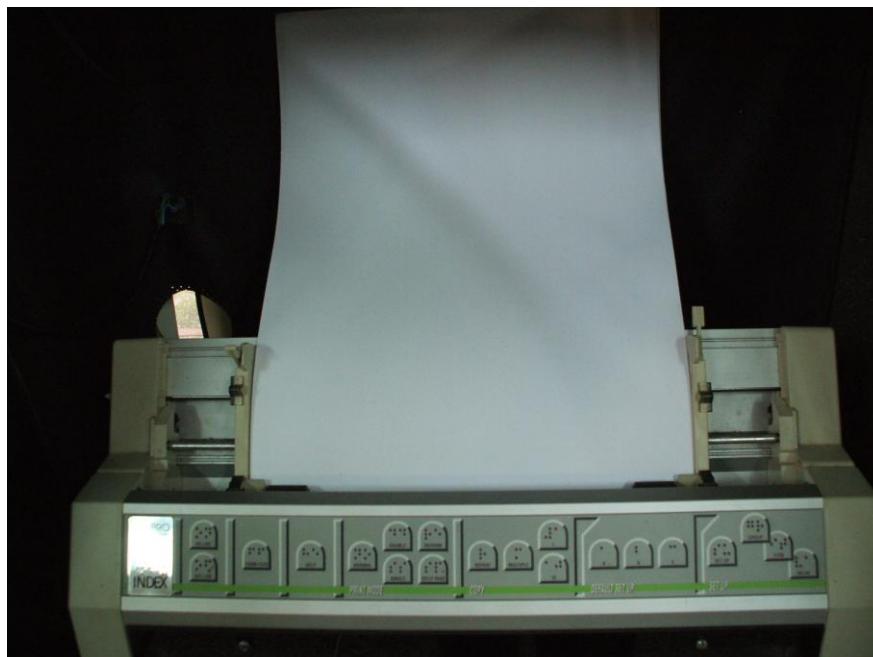


Fig.3: Impresora 4x4 lista para imprimir

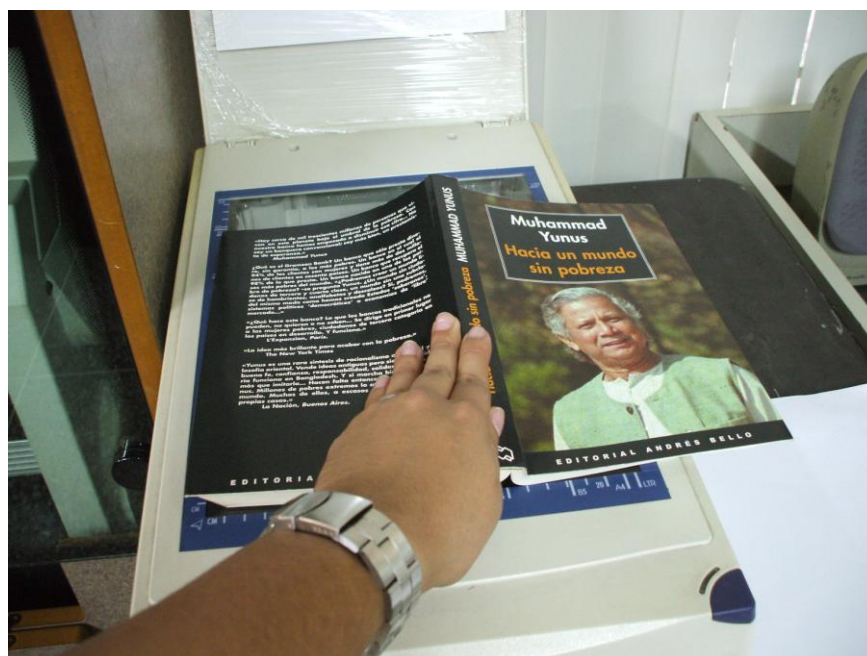


Fig.4: Obtención de textos mediante OCR



Fig.5: Detalle Tablero de comandos Impresora INDEX4x4



Fig.6: Preparando el papel para imprimir. Impresora Versapoint



Fig.7: Foto grupal en la Fundación Mevorah Florentín

PRODUCCIÓN BRAILLE.

MATERIALES PRESENTADOS EN LA FASE 3

TEXTOS Y SOLICITANTE	ERRORES ENCONTRADOS	PROBLEMAS RESUELTOS	CANTIDAD DE EJEMPLARES
Manual de JAWS Solicitado por programa red social	Ortografía Diagramación Sin sangrado Esquemas confusos	Todos	20
Manuales Office 2003 Solicitado por programa red social	Ortografía Diagramación Sin sangrado Esquemas confusos	Todos	20
Manual de Producción Braille computarizada. Solicitado por FMF	Diagramación Sustitución de datos ascii en tablas Cambio de formato	Todos	3