



# **Representaciones de la Discapacidad y/o Diversidad funcional en el panorama de las Artes Escénicas en Chile**

El caso de la compañía de teatro *Otro cuerpo: Teatro e Investigación* y la creadora escénica María Siebald

Andrea Acevedo Lezana

Memoria para optar al título de antropóloga social  
Departamento de antropología  
Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile

Profesora guía  
María Sol Anigstein

# Índice

<b>Índice</b>	<b>2</b>
<b>Resumen</b>	<b>4</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Antecedentes</b>	<b>8</b>
Demográfica y marco institucional	8
Estudios de Arte, Cultura y Discapacidad	10
Experiencias en las Artes escénicas y la Discapacidad y/o Diversidad funcional	14
<b>Problematización</b>	<b>21</b>
Planteamiento del problema	21
Los casos de estudio	23
<b>Pregunta y objetivos</b>	<b>27</b>
<b>Marco teórico-conceptual</b>	<b>28</b>
Estudios de la discapacidad o Disability Studies	28
Antropología del Cuerpo	32
Estética, Estudios de Performance y Artes Escénicas	33
Representaciones Sociales: Imágenes, Ecos y Reverberaciones.	36
<b>Metodología</b>	<b>38</b>
Descripción general	38
Técnicas para la producción de información	38
Muestra	39
Archivo audiovisual	44
Entrevistas y talleres	49
Plan de análisis	51
Consideraciones éticas	52
<b>Resultados</b>	<b>52</b>
Nociones sobre discapacidad y/o diversidad funcional entre las/los participantes de ambos casos de estudio.	52
1. Discapacidad	52
2. Diversidad Funcional	54
3. Comunidad Sorda	56
4. Monocuerpo y Cuerpo Dado	57
Técnicas y metodologías de investigación y creación escénica en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad.	58
2. 1. Otro Cuerpo	59
2.2. La trayectoria de María Siebald como creadora escénica	68
Caracterización de las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional	78

3. 1. Representaciones que se desprenden del quehacer escénico	79
3. 2. Representaciones que responden al contexto	81
3. 3. Una mezcla de ambas	86
<b>Análisis y Discusión</b>	<b>89</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>98</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>102</b>

# Resumen

Esta es una investigación sobre las representaciones de la diversidad funcional y/o discapacidad en el panorama de las artes escénicas en Chile a partir del estudio del caso de la compañía *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* y la trayectoria de la creadora escénica María Siebald. Se propuso como objetivo general analizar la influencia de las artes escénicas en las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional. Para lograr dicho objetivo se revisó el archivo audiovisual disponible y se realizaron entrevistas y talleres con los/las participantes de cada caso tomando herramientas teóricas de los Disability Studies, los Estudios de Performance y de la Antropología del Cuerpo. De los resultados se concluye que dada la aproximación sensible del quehacer escénico, sus propuestas creativas de accesibilidad son útiles para la reflexión y resolución práctica a problemas de discriminación, exclusión y desigualdad que van más allá de esta disciplina, ya que las creaciones escénicas que nacen desde y para la discapacidad, la diversidad y la comunidad sorda afectan potencialmente las nociones que circulan socialmente sobre estos conceptos, ampliando los referentes estéticos e interpelando la desigualdad en la que se encuentran las personas en situación de discapacidad. En los casos estudiados, esto se realiza desde mecanismos prácticos y simbólicos: 1) validando y haciendo visible sus cuerpos y prácticas, 2) reestructurando el espacio público en sus términos, 3) respondiendo escénica y creativamente a sus particularidades, 4) evidenciando el difícil acceso a las artes y la cultura para esta población, 5) generando experiencias sensibles que permiten ampliar los referentes estéticos posibles para las artes escénicas y la vida cotidiana, 6) desligando y desmintiendo los prejuicios de la mirada estigmatizada de la discapacidad.

## Palabras clave

Diversidad funcional, Discapacidad, Comunidad Sorda, Artes Escénicas, Performance, Embodiment, Disability Studies, Accesibilidad.

# Introducción

Antes de comenzar, me gustaría introducir desde donde surge la inquietud por realizar esta investigación. El año 2016 tuve la oportunidad de ver la obra de teatro “La amante fascista”, un monólogo de Alejandro Moreno protagonizado, en esa ocasión, por el actor Aníbal Gaete (Figura 1), cuya interpretación remeció a la audiencia, incluyéndome.

Esa experiencia me permitió darme cuenta de que, asistiendo frecuentemente al teatro, nunca había tenido la oportunidad de ver en escena a alguien con una *corporalidad diferente*. Traté de seguirle un poco el rastro en su carrera como actor, ya que realmente me sorprendió su talento, y tuve la oportunidad de verlo en escena un par de veces más.

Llegado el momento de comenzar a buscar un tema de investigación para la memoria de título, pensé en mi inquietud sobre la presencia y ausencia de ciertas corporalidades en el teatro, pensando al teatro como un espacio público en donde se interpela la realidad cotidiana. Comencé a buscar en qué andaba Aníbal y si es que, en una rápida revisión, podía encontrar alguna declaración que me permitiera conocer su opinión al respecto. Pero no la encontré. No participaba de ningún colectivo que se posicionara sobre el tema, no hablaba de eso en sus redes sociales, no lo mencionaba en entrevistas. Nada. Sin encontrar estímulo que me permitiera acercarme a preguntarle sobre esto, comprendí que la que tenía que hacerme las preguntas era yo. ¿Por qué supuse que tendría que haberse pronunciado o haber tematizado sobre las corporalidades disidentes? No hacía falta que dijera nada para marcar con su presencia la ausencia de aquellas corporalidades que no cumplen con los estándares de belleza y normalidad en las artes escénicas: ser joven, blanco, delgado, heterosexual y sin ninguna discapacidad física ni intelectual.

**Figura 1.** Afiche de la función de “La amante fascista”.



*Nota.* Afiche sin firma, 2016. (<https://pbs.twimg.com/media/CeRIh93WIAAvO1A.jpg>)

Habiendo identificado la impertinencia de mis preguntas, comencé a investigar un poco más sobre el tema. De esta forma me encontré con una performance que sí tematizaba sobre la discapacidad y que no puedo dejar de mencionar dada su carga política, histórica y social, además de haber sido un gran gatillador para decidirme por estudiar la discapacidad y la diversidad funcional en las artes escénicas: la Caravana de las personas con discapacidad de Cochabamba del año 2016.

La Caravana fue una protesta masiva por las bajas pensiones destinadas a las personas con discapacidad en Bolivia, y consistió en una marcha desde Cochabamba hasta La Paz (380 kms app.) En la fotografía (Figura 2) se observa una de las últimas manifestaciones que se realizó antes de la partida desde Cochabamba. Se pueden ver cinco personas en silla de ruedas colgando desde lo que parece ser un puente o un paso sobre nivel.

**Figura 2.** Última protesta antes de la Caravana de las Personas con Discapacidad en Cochabamba, 2016.



Nota. Fotografía sin firma, 2016.

(<https://jhonamaldo.wixsite.com/desbordarlacrip-tica/post/alejandra-nu%C3%B1ez-del-prado-de-la-caridad-a-la-protesta-social>)

La fuerza de esta imagen me hizo entender que las corporalidades que se relacionan generalmente con la discapacidad causan gran impacto tan solo al hacerse presentes en el espacio público, denunciando la marginalidad social a la que han sido históricamente relegadas. Y, que las artes escénicas, siendo un espacio en donde el cuerpo ocupa un rol fundamental, son un escenario muy rico e interesante para estudiar este fenómeno, considerando las aproximaciones sensibles de su quehacer.

# Antecedentes

## Demográfica y marco institucional

En la década de los 60, en el marco de la gran movilización social que ocurría en Estados Unidos, comenzó a organizarse un movimiento entre las personas en situación de discapacidad, dando origen al Movimiento por la Vida Independiente. Este movimiento se instaló, junto a otras acciones en países con posiciones dominantes, como antecedente de las luchas por los derechos de las personas en situación de discapacidad alrededor del mundo, dando pie a un proceso de globalización en la organización de sus demandas (Broyna, 2006).

Durante esta época, la academia y los organismos internacionales comenzaron a trabajar sobre el tema. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) publicó en 1975 la Declaración de los Derechos de los Impedidos. A partir de 1980 –mismo año en que la Organización Mundial de la Salud (OMS) definía la Clasificación Internacional de la Deficiencia, Discapacidad y Minusvalía– el organismo internacional puso en marcha el “United Nations World Programme of Action Concerning Disabled People” (El programa mundial de acción sobre las personas discapacitadas de las Naciones Unidas), declarando 1981 el “Año Internacional de los Impedidos” y a esa década el “Decenio de Naciones Unidas para las Personas con Discapacidad”. Posteriormente, en 1993 se aprobaron las “Normas Uniformes sobre la Igualdad de Oportunidades de las Personas con Discapacidad”, en respuesta a las reivindicaciones que se venían elaborando desde el movimiento social (Velarde, 2012).

Entrado el siglo XXI, la OMS junto a la Organización Panamericana de la Salud, publicaron una nueva Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y la Salud, la cual integra el factor social en la definición de la discapacidad (Fondo Nacional de la Discapacidad, 2004). En consecuencia, el año 2006 la ONU aprobó la “Convención Internacional sobre los Derechos de las personas con Discapacidad”, ratificado por Chile el año 2008. Este documento –basado en la Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud– define a la discapacidad desde la perspectiva del modelo social: en primer lugar, la define como un concepto que no es estático, sino que evoluciona; en segundo lugar, que resulta de la interacción entre las personas *en situación de discapacidad* y las barreras contextuales que se interponen en el ejercicio de sus actividades, lo que tiene por resultado la desigualdad de condiciones para la participación plena en la sociedad (Decreto 201, 2008).

Dentro del contexto nacional, si bien hubo un movimiento por los derechos de las personas con discapacidad durante los 70s, éste se retomó con fuerza tras la dictadura (LeFeuvre, 2018). Ya en la década de los noventa comenzaron los procesos legislativos: se promulgó la Ley 19.284 sobre integración social de personas con discapacidad (actualmente Ley 20.422), se fijaron las entidades calificadoras para la discapacidad –Comisiones de Medicina Preventiva e Invalidez de los Servicios de Salud y entidades públicas y privadas que hayan obtenido su reconocimiento para ello por el Ministerio de Salud–, se creó el



Fondo Nacional de la Discapacidad (Fonadis) el año 1994 y se llevó a cabo el primer Estudio Nacional de Discapacidad, a cargo de este mismo organismo.

Sin embargo, fue durante la última década, sobre todo a partir de la ratificación de la Convención de la ONU en el 2008, que han venido desarrollándose modificaciones en el marco legal e institucional vinculadas al modelo social que acoge el documento internacional. Una de las más importantes es la creación del Servicio Nacional de la Discapacidad (SENADIS) –que pasó a reemplazar al Fonadis–, y la inauguración del Registro Nacional de Discapacidad en el año 2012. En cuanto a lo legislativo, se han publicado nuevas leyes en torno a la no discriminación y la inclusión<sup>1</sup>, además del Programa Tránsito a la Vida Independiente (2019), el cual consiste principalmente en un aporte económico destinado a servicios de apoyo y adaptaciones del entorno inmediato, y más recientemente, el reconocimiento de la Lengua de Señas como lengua oficial de las personas sordas en enero del 2021 (Biblioteca del Congreso Nacional, Ley N° 21.303).

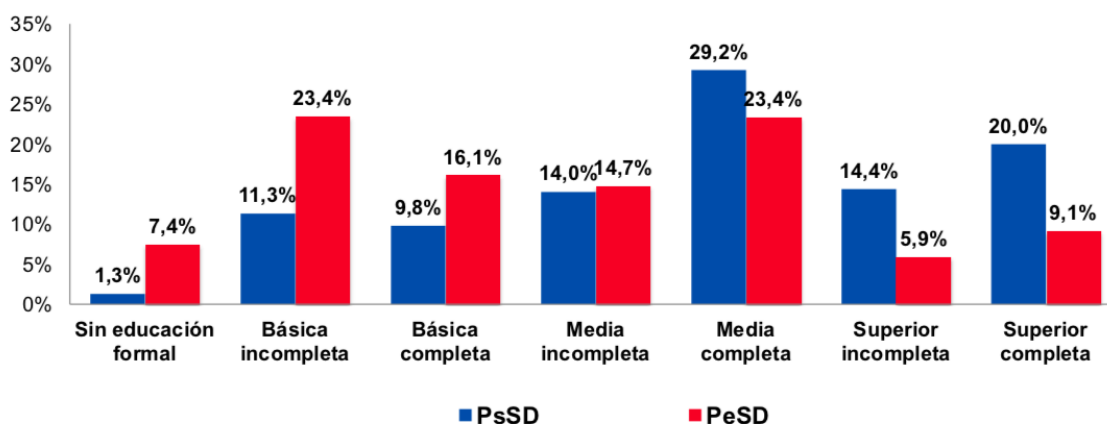
Según el segundo y último Estudio Nacional de Discapacidad realizado el año 2015 por el Ministerio de Desarrollo Social y SENADIS, el 20% de la población mayor de 18 años se encuentra en una situación de discapacidad, siendo mayor el porcentaje de las mujeres (11,7%) frente al de los hombres (8,3%). Este porcentaje (20%) de la población se concentra “en los quintiles de menor ingreso, disminuyendo a medida que el ingreso es mayor, dando cuenta de la relación entre pobreza y situación de discapacidad” (Le Feuvre, 2018, p. 23). Del total de la población mayor a 18 años, “un 11,7% se encuentra en una situación de discapacidad leve a moderada y un 8,3% en situación de discapacidad severa” (Le Feuvre, 2018, p. 23).

En cuanto a lo educativo, existe una brecha significativa. El 23,4% del total de las personas en situación de discapacidad cuentan con una educación básica incompleta, contrastado con el 11,3% de las personas que no se encuentran en situación de discapacidad. Además, de las personas en situación de discapacidad, tan solo el 9,1% cuentan con estudios superiores completos, mientras que de las personas que no se encuentran en situación de discapacidad esta cifra corresponde al 20,0% (Figura 3).

---

<sup>1</sup> Entre éstas la Ley N° 20.422 sobre la igualdad de oportunidades e Inclusión Social de Personas con Discapacidad (2010), la Ley N° 20.609 o Ley Zamudio (2012) –la que incluye en la caracterización de los motivos de discriminación arbitraria a la discapacidad–, la Ley de Inclusión Escolar N° 20.845 (2015), la Ley de Inclusión Laboral N° 21.015 (2018) y la promulgación del Tratado de Marrakech para Facilitar el Acceso a las Obras Publicadas a las Personas Ciegas, con Discapacidad Visual o con Otras Dificultades para Acceder al Texto Impreso –adoptado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual del año 2017.

**Figura 3.** Distribución de la población adulta según nivel de educación alcanzado, por situación de discapacidad.



*Nota.* Personas sin Situación de Discapacidad (PsD), Personas en situación de Discapacidad (PeSD). Segundo Estudio Nacional de la Discapacidad, Ministerio de Desarrollo Social y SENADIS, 2015.

En cuanto a la participación de las personas en situación de discapacidad, el documento de la ONU promueve de forma explícita la participación tanto en ámbitos políticos como culturales, artísticos y recreativos, reconociendo su aporte en la sociedad. Señala: “Los Estados Partes adoptarán las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad puedan desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual, no sólo en su propio beneficio sino también para el enriquecimiento de la sociedad” (Decreto 201, 2008, Artículo 30). Sin embargo, del 38,7% de las personas con discapacidad que participa de alguna organización social, sólo el 1,4% participa de alguna organización artística y/o cultural (Ministerio de Desarrollo Social, 2016).

## Estudios de Arte, Cultura y Discapacidad

El movimiento social que había surgido durante los años 60 en Estados Unidos y posteriormente en Inglaterra, fue tomando fuerza durante las décadas siguientes y a niveles internacionales. De forma paralela comenzó también un desarrollo académico que fue nutriendo y haciendo visibles ciertas prácticas y reivindicaciones, dando paso a una serie de acciones de corte político y artístico que fueron consolidando a nivel popular, pero también a nivel teórico, una *identidad* y una *cultura de la discapacidad*, las que fueron reivindicadas con orgullo. En esta línea destaca, por ejemplo, la marcha de 1990 en el Capitolio de Washington<sup>2</sup>, en donde una masa de personas en situación de discapacidad subieron las escaleras del edificio, representando simbólicamente las dificultades para acceder al espacio público e institucional, al poder, etc.

<sup>2</sup> Ver video sobre la marcha, disponible en [https://vimeo.com/328233990?embedded=true&source=video\\_title&owner=93679266](https://vimeo.com/328233990?embedded=true&source=video_title&owner=93679266). Stephanie K. Thomas, ADAPT Online Museum, 1990.

**Figura 4.** *Marcha en el Capitolio (1990).*



*Nota.* Marcha en Washington, EE.UU, Museo Nacional de Historia Estadounidense, 1990. (<https://fantasticfacts.net/fr/5801/>)

Sobre este contexto, comenzaron a realizarse algunos estudios dedicados específicamente al arte y la cultura de la discapacidad, los que fueron tomando un rol como campo de acción política, artística e intelectual en Estados Unidos y Reino Unido principalmente, planteándose en algunos casos desde el multiculturalismo<sup>3</sup> (Mitchell y Snyder, 2001). Por ejemplo, en una de las primeras revistas científicas en este campo (*Disability Studies Quarterly*) se encuentra un ensayo de Victoria Ann Lewis (2004), en donde analiza el trabajo de artistas en situación de discapacidad en relación a la construcción del espacio. La antropóloga plantea que la propuesta teatral que involucra cuerpos categorizados dentro de la discapacidad, inevitablemente desafía la “normal” construcción y organización del espacio público, entendiendo que el poder está profundamente incrustado en él. A partir del análisis de las obras de algunos/as artistas en situación de discapacidad la autora señala (en mi traducción): “Muchos activistas y artistas discapacitados están conscientemente manipulando estas identidades espaciales para provocar un cambio político y crear nuevas estéticas” (Lewis, 2004, p. 9). Reflexión que desde ya vincula la incidencia de las artes escénicas en cómo es entendida la discapacidad socialmente y, en consecuencia, su potencial transformador sobre el orden político, estético e identitario.

---

<sup>3</sup> Concepto que se refiere a la coexistencia de diferentes culturas que pueden o no tener relaciones entre ellas.

Un antecedente importante en este campo de estudio y acción fue el documental “*Vital signs: crip culture talks back*” (1995) de David Mitchell y Sharon Snyder, el que registró el encuentro de los/las artistas y académicos/as que se encontraban en ese momento desarrollando el tema en Estados Unidos. El documental, además de capturar varias performances que se realizaron durante este encuentro, refleja diversas posturas y reflexiones sobre las múltiples experiencias encarnadas de la discapacidad y sobre lo que había sido el movimiento sociopolítico hasta ese entonces.

Philip Auslander y Carrie Sandahl (quien aparece en este documental como entrevistada y performer) publicaron el año 2005 un libro que sentó la base en este campo de estudio: “*Bodies in Commotion: Disability and Performance*”. En su introducción, los autores además de hacer un recuento de lo que se había estado trabajando hasta esa fecha en esta área, sintetizan una definición de la discapacidad que ya venía resonando en el ámbito artístico y académico, vinculada a la performatividad. Tomando la idea de Goffman (1959) sobre la vida cotidiana como una actuación o representación teatral, los autores plantean que la relación entre discapacidad y performance no se reduce a un simple alcance teórico, sino que es una realidad cotidiana para quienes al entrar al escenario del espacio público, producen *conmoción*. Señalan (en mi traducción): “Pensar en la discapacidad no como una condición física, sino como una forma de interactuar con un mundo frecuentemente inhóspito, es pensar la discapacidad en términos performativos –como algo que uno hace más que algo que uno es” (Sandahl y Auslander, 2005, p. 10). Si nos detenemos a pensar lo que significa reaccionar constantemente a la conmoción que se genera por parte de la sociedad hegemónica, podemos entender porqué estos autores proponen que la discapacidad no es algo fijo, sino que se encuentra en constante actualización.

Este libro comprende varios estudios y ensayos respecto al arte, la performance y la discapacidad que toman la perspectiva performática de la discapacidad desde distintas aproximaciones metodológicas. Con la intención de presentar algunos referentes sobre el tema de estudio de esta investigación, voy a exponer cuatro capítulos que abordan desde diferentes experiencias y metodologías las representaciones de la discapacidad en la creación escénica.

En primer lugar, Jhonson Cheu (2005) analiza **cómo el trabajo artístico de personas en situación de discapacidad puede problematizar la visión médica de la cura y la existencia de una identidad y una cultura de la discapacidad**. El autor sostiene que la visión médica de la discapacidad no responde solo a valores científicos, sino también a valores culturales. Al analizar dos creaciones escénicas de artistas en situación de discapacidad, Cheu (2005) plantea que el teatro permite disponer escénicamente la discapacidad como una identidad válida, frente a la discapacidad como algo que necesita ser curado. De esta manera, mediante la acción performática se puede evidenciar el conflicto político, social y cultural que hay detrás de la idea de la cura: una solución desde la perspectiva médica que niega o invisibiliza la cultura de la discapacidad y la identidad que ésta involucra.

En este libro también se encuentra el ensayo de Jessica Berson (2005), quien estudia a partir de tres montajes teatrales **cómo el lenguaje altera la concepción de la sordera entre la cultura sorda y la cultura oyente**. Según la autora, las categorías de “teatro de sordos para sordos” y “teatro en señas para oyentes” funcionan en la práctica de forma híbrida. Por

lo tanto, propone pensar el teatro y sus efectos en la concepción de la sordera dentro de un continuum entre ambas categorías. De este modo, las creaciones híbridas podrían entenderse como el reflejo de una trayectoria del trabajo de la cultura sorda por legitimar la lengua de señas y también de hacerle espacio dentro del teatro; los resultados de una lucha contra el estigma que va dando paso a una corriente teatral que tiene sus propias propuestas estéticas y éticas de trabajo

Recojo también el ensayo de Petra Kupperts (2005) sobre cómo se puede hacer visible la discapacidad sin dejar que el estigma se apodere de su imagen. A partir de dos performances, la directora y coreógrafa reflexiona **cómo a través de la experiencia performática los/las espectadores pueden aproximarse a la discapacidad en términos no categóricos, ampliando la mirada fijada desde lo socialmente ya sabido**. Kupperts (2005) toma dos performances como ejemplos de que, a través del uso de la cámara, se pueden lograr aproximaciones mucho más íntimas hacia la experiencia de las personas en situación de discapacidad. La autora plantea que los primeros planos que no logran enmarcar la acción que está ocurriendo en su totalidad, sumado al movimiento de la cámara en mano, provocan que el/la espectador/a tenga que reconstruir e interpretar a su manera las imágenes que se le presentan como si estuviera observándolas en persona y desde muy cerca. No son imágenes claras. Sino al contrario, invitan a pensar las experiencias de la discapacidad como algo irresuelto, que se encuentra en movimiento, que no corresponde a las imágenes previas que podrían manejarse desde el estigma.

Si bien este campo de estudio ha tenido un gran desarrollo durante las últimas décadas –el que se manifiesta en libros, revistas, festivales, políticas públicas y colaboraciones internacionales– los estudios mencionados me parecen buenos referentes en cuanto a lo que plantean sobre la incidencia de las artes escénicas en las representaciones de la discapacidad y la comunidad sorda. Y también en cuanto a las diferentes perspectivas que proponen para la construcción de sus problemáticas y aproximaciones metodológicas, considerando que dentro de Chile esta línea de estudio y acción es muy reciente.

En una posición similar respecto al carácter reciente de este campo de investigación, dentro de la bibliografía latinoamericana se encuentra el trabajo de Hitandehui Pérez (2015), quien estudia la **construcción y deconstrucción de representaciones sociales sobre la discapacidad desde el teatro**. La actriz mexicana realiza una investigación exploratoria a partir del caso de la compañía *Seña y Verbo* (teatro de sordos) y la obra de teatro “La casa de los deseos” (teatro de ciegos). De su tesis Pérez (2015) concluye:

Una de las particularidades de los estudios del performance es que lo importante no es lo que representan las obras si no lo que provocan, lo que conmueven, lo que transforman, lo que construyen o de- construyen (...) desde este sentido se confirma que lo destacable no es lo que representan, (pues sus temas son variados y no necesariamente son explícitos o redundantes en sus reivindicaciones) más bien sus maneras de dejar huella corporizada o encarnada del SER SORDO en escena o CIEGO, lo importante es lo que provocan en la cultura, en la comunidad sorda y con discapacidad, en sus comunidades, públicos y sociedades (Pérez, 2015, p. 138).

En línea a lo que sostiene Pérez, Amanda Cachia (2021) –curadora, historiadora y activista por la discapacidad– toma la protesta realizada en Washington en 1990 mencionada

anteriormente (Figura 4) como referente de comparación frente a otras instalaciones artísticas, con el fin de resaltar el valor del efecto que tienen las artes performáticas sobre los/las espectadores/as. La autora sostiene que esta dimensión es fundamental y debe considerarse como una herramienta para la formación de audiencias sensibles respecto a la discapacidad.

Dentro del contexto nacional, el estudio más cercano a este campo –fuera de las aproximaciones terapéuticas al arte– es la tesis de Renato Jofré (2014), quien sistematiza su experiencia en torno al trabajo teatral destinado a una audiencia compuesta por personas ciegas o de baja visión. A diferencia de la tesis de Pérez, quien toma una perspectiva más ligada a las ciencias sociales, esta investigación aborda principalmente el trabajo de creación escénica. A pesar de que se encuentra lejano al análisis de la representaciones sociales de la discapacidad, de su tesis recojo sus reflexiones sobre las metodologías de creación empleadas, ya que es ahí donde se enfrentan ciertos valores culturalmente aprendidos sobre la diferencia; en este caso, experimentar el teatro sin priorizar el sentido la vista.

De la bibliografía revisada se puede concluir que la discusión sobre las artes escénicas, la performance y la discapacidad lleva un par de décadas en desarrollo, abarcando variadas dimensiones de análisis, aproximaciones metodológicas, propuestas teóricas, implicancias políticas, estéticas, sociales, entre otras. Particularmente, la problematización de las representaciones sobre la discapacidad en las artes escénicas ha sido un tema estudiado, siendo el análisis de las obras junto a la información obtenida a partir de entrevistas una de las metodologías empleadas (Lewis, 2004; Perring, 2005; Berson, 2005; Pérez, 2015). Metodología que también utilicé para esta investigación. Además, siendo éste un campo emergente en Chile, me pareció adecuado realizar una investigación de carácter exploratoria –como en el caso de Pérez (2015)–, ya que dentro de la bibliografía disponible no se encontraron referentes que abordaran esta problemática en particular.

## Experiencias en las Artes escénicas y la Discapacidad y/o Diversidad funcional

Uno de los antecedentes más importantes para el movimiento de las artes escénicas y la discapacidad y/o diversidad funcional se remonta a la década de los cincuenta en Connecticut, Estado Unidos. Un show de Broadway en donde la protagonista ciega y sorda (Helen Keller) aprende a usar la lengua de señas, tuvo muy buen recibimiento por la audiencia, por lo que rápidamente se transformó en el impulso para levantar en 1967 la compañía de teatro *National Theater of the Deaf* (NTD, s.f.). O por lo menos, se levantó como el gran hito dentro en esta rama del teatro, ya que se registran experiencias previas en el Gallaudet College<sup>4</sup> que se remontan a fines del siglo XIX (Bradford, 2005). Durante los ochentas fueron surgiendo otras compañías tanto en EE.UU como en otros países. Por

---

<sup>4</sup> Gallaudet College es una academia de artes enfocada a la formación de personas sordas o hipoacúsicas fundada en 1864. Esta institución ha continuado en este trabajo escénico desarrollando las técnicas de la lengua protávil para y por personas sordociegas. La lengua protávil es propia de la cultura sordociega, la que se sostiene fundamentalmente en el tacto y la lengua se señas; es decir, *leyendo* la lengua señas por medio del tacto.

ejemplo: en Francia se encuentra el caso de *L'Oiseau-Mouche*, una compañía de Roubaix que se creó en 1978, convirtiéndose en una compañía profesional en 1981 (*L'Oiseau-Mouche*, s.f.); en Reino Unido destaca el caso de *Graeae Theatre Company*, creada en 1980 (*Graeae*, s.f.) y la compañía de danza *Candoco Dance Company* creada en 1991 en Inglaterra, la que se presentó el 2008 en los Juegos olímpicos de Beijing (2008) y en la clausura de los Juegos Paralímpicos en Londres (2012) (*Candoco Dance Company*, s.f.).

En Iberoamérica el referente principal es el *Movimiento Teatral de la Organización Nacional de Ciegos de España*, fundado el año 1987. Actualmente, la compañía contribuye periódicamente en “una serie de ayudas y subvenciones, con carácter anual, y organiza una serie de encuentros, muestras bienales de teatro y de música, dirigidos a compañías constituidas por personas con discapacidad visual grave” (Puerta, 2018, p. 34). Si bien en España el movimiento de las artes escénicas y la discapacidad comenzó en Madrid, Barcelona se ha consolidado territorialmente no tan solo como una de las ciudades más inclusivas del mundo, sino también como centro político en torno a la diversidad funcional y como el ícono de la cultura y las artes de la discapacidad en el mundo hispanohablante (García-Santesmases, 2017). David Ojeda Abolafia (2018) hizo una recapitulación de los últimos 50 años de las artes escénicas y la diversidad funcional en España, destacando compañías como *El tinglao* y *Así somos* –con más de tres décadas de trayectoria–, mientras que Andrea García-Santesmases (2017) menciona algunas de las compañías de la escena más contemporánea como *T de Tullido* y *Diversitat teatral*, a las que se puede agregar la compañía *Paladio Arte*, trabajando desde 1996 (*Diversario*, s.f.), la que además de ser una compañía y una escuela de teatro, funciona como centro especial de empleo en espectáculos teatrales para personas con diversidad funcional (*Paladio Arte*, s.f.).

**Figura 5.** “Despierta, un juguete casi cósmico” de Paladio Arte.



Nota. Fotografía de la función “Despierta, un juguete casi cósmico” de Paladio Arte, 2020.  
(<https://paladioarte.org/compania-de-teatro/despierta-un-juguete-casi-cosmico>)

En la escena latinoamericana destaca la compañía *Seña y Verbo: teatro de sordos*, fundada en 1993 en la Ciudad de México, la que participó en 1994 en la Conferencia Nacional y Mundial de Teatro de Sordos del estado de Connecticut, EE.UU, convocada por el *National Theater of the Deaf* (Pérez, 2015). Esta compañía marcó un antes y un después en el desarrollo de las artes escénicas y la diversidad funcional en Latinoamérica, situándose como su referente principal. Destaca también en ese país el caso de la compañía *Arte Acción. Teatro de Movimiento A.C.* del director Gerardo Sánchez, que si bien se posiciona desde el drama-terapia, es el colectivo con más experiencia en el trabajo con la discapacidad y el teatro-danza, levantándose en 1984. Se encuentra también el caso de la obra “La casa de los deseos” (1999), dirigida hacia un público ciego. En el año 2006 la obra se presentó en Cuba, Uruguay, Argentina y Chile –en el Festival Latinoamericano de teatro de Ovalle–, entre otros países. Experiencias que han incentivado la conformación de otras compañías en México –*Teatro Ciego Mx*, *Pies Hinchados*, entre otras–, la celebración de la primera versión del Encuentro de Teatro de Discapacidad (2010) en San Luis Potosí, del Encuentro Otro Territorios (2012), y más recientemente, del Festival Trazando posibilidades (2019).

Una compañía que también ha tenido una influencia importante en el teatro de la discapacidad en Latinoamérica es la compañía colombiana *Teatro de los Sentidos*, fundada en 1993 en Colombia. Si bien es un teatro que no nace **desde** la discapacidad, sino que está dirigido a un público integral –en el sentido de que indaga en diferentes aproximaciones sensoriales hacia el quehacer teatral–, se instalan en latinoamérica como un referente en cuanto a la originalidad de sus técnicas escénicas. Hoy en Colombia se



destaca el trabajo de la compañía *La Rueda Flotante*, creada el año 2012 (La Rueda Flotante, s.f.).

En Argentina se encuentra el *Centro Argentino de Teatro Ciego*, fundado el año 2001 en Buenos Aires, teatro realizado en completa oscuridad y en su mayoría, por artistas ciegos. La propuesta se replicó en México el año 2010, con la compañía que lleva el mismo nombre, y posteriormente en Chile el año 2013, a modo de proyecto experimental. Cabe destacar que hoy en día el Teatro Cervantes incluye dentro de su programación una Escena Virtual Accesible que consiste en una oferta de teatro virtual que cuenta con interpretaciones **teatrales** en Lengua de Señas Argentina de las obras. Es decir, no es solo una traducción, sino que la interpretación es actuada, ocupando escenografía y vestuario. Además, las interpretaciones (virtuales) ocupan el mismo espacio en la pantalla que la escena original, lo que no es un detalle menor considerando la importancia de la visualidad para la lengua de señas (Bianco, 2021).

En relación al panorama nacional, la mayoría de las experiencias se concentran en los talleres de teatro realizados en escuelas, instituciones y fundaciones dedicadas a la educación, programas de inclusión laboral y rehabilitación de personas en situación de discapacidad. Desde ahí se han levantado múltiples instancias a nivel nacional. Por un lado, algunas se han limitado a los espacios de taller y los circuitos escolares, como el caso de la compañía *La oreja* de la escuela Joaquín de Los Andes de Puerto Montt, fundada el 2008, o la compañía *Teatro de la Vida* de la Fundación de Cristo, fundada en año 2002 (Hogar de Cristo, s.f.).

Pero por otro lado, están aquellas que se han convertido en compañías profesionales. Dentro de la población con diversidad cognitiva se encuentra el caso de *Bendito Teatro*, trabajando desde el año 2009, conformada principalmente por personas con Síndrome de Down y algunos artistas profesionales (Bendito Teatro, s.f.). Mismo caso que *Teatro Renaciendo*, formada el 2015 en Valparaíso (El Martutino, 2018), y *Revés teatro*, la que estrenó oficialmente el 2013 con la obra “ReVes” –llevando extractos de la obra al espacio público, como la Plaza de Armas de Santiago (Revés Teatro, s.f.). Dentro de la comunidad sorda, se encuentra la Compañía *Voces en el Silencio*, trabajando en teatro musical en Lengua de Señas Chilena (LSCh) desde el 2013, actualmente dirigida por el actor sordo Marcelo López (López, 2021). Y por último, y trabajando con un rango más amplio de población con diversidad funcional, se encuentra el caso de *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación*, compañía que nació el 2017 a partir de un taller en la Universidad de Valparaíso dirigido a estudiantes de teatro (Castel, 2020).

**Figura 6.** “El jardín de mi madre” de la Compañía Teatro Renaciendo (2018).



*Nota.* Fotografía de la obra "El jardín de mi madre" financiada por el Fondart 2018, Cía. Teatro Renaciendo, 2019.

(<https://www.facebook.com/ciateatrorenaciendo/photos/527706391025924>)

También se encuentran las instancias de carácter más experimental. Entre éstas destacan las obras:

- “Sordus” estrenada el año 2015 bajo el financiamiento del Fondo Nacional de Proyectos Inclusivos del SENADIS, con la colaboración del *Colectivo Variaciones Artes Escénicas* (GAM, s.f.)
- “La omisión y el silencio” (2017), realizada dentro del proyecto Plataforma Puente Checoslovaquia –espacio levantado en la colaboración de *Teatro del Puente, Espacio Checoslovaquia* y la compañía *Serendipias* (Teatro del puente, s.f.)
- “Punto Ciego” (2018) de la compañía *Persona*, propuesta de investigación teatral y teatro sensorial dirigido a un público integral, en la que se utiliza una audiodescripción<sup>5</sup> expansiva (sin auriculares) (Compañía PERSONA, s.f.; Centro Gabriela Mistral, 2021)

---

<sup>5</sup> La audiodescripción es una herramienta narrativa que permite transmitir contenido visual principalmente a personas ciegas o con baja visión.

- “El Reloj de la Bestia” (2019) dirigida por María Siebald, inspirada en el cuento del artista sordo Cristóbal Cisternas e interpretada por un elenco conformado por personas sordas

Además, se encuentran los trabajos de Isabel Torres (bailarina y coreógrafa) junto a Yeny Barría (artista ciega), como “Yeny” –obra de danza contemporánea y experimental–, “Minka” –performance sobre algunas reflexiones sobre el cuerpo ciego–, y la lectura-performance “Poc-s, algun-s, tod-s” junto a Valentina Velarde (historiadora ciega).

Estas experiencias son resultado del trabajo en conjunto de colectivos o artistas escénicas/os profesionales que no pertenecen a la comunidad de personas con diversidad funcional, junto a personas de la comunidad sorda o personas con ceguera y baja visión convocadas especialmente para la creación de estos laboratorios escénicos.

**Figura 7.** “Punto Ciego” de la Compañía de Teatro Persona (2018).



*Nota.* Compañía de Teatro Persona, 2018. (<https://www.gam.cl/teatro/punto-ciego/>)

Por último, están las propuestas que no incluyen la participación de personas con discapacidad y/o diversidad funcional en su creación. En esta línea de trabajo se encuentran algunos proyectos liderados por María Siebald –como los videoclips de “Neven & Zellen” con música en lengua de señas– y la obra de teatro “Molly Sweeney” (del irlandés Brian Friel) que fue traída a Chile el 2017; en su montaje se experimentó con técnicas del teatro ciego, además de incorporar maniqués con la voz de los actores destinados al reconocimiento táctil de sus rostros (El mostrador, 2018).

Una de las instancias que invitan al montaje de estas obras y la creación de redes en torno a las artes son los festivales. El que cuenta con más años de trayectoria es el *Festival Intercomunal de teatro para personas con discapacidad* organizado desde el año 2005 por la Municipalidad de Maipú (Gaona, 2014). Otros ejemplos son el encuentro *Incluye: Prácticas Inclusivas en la Cultura y las Artes*, organizado por SENADIS junto al Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) desde el 2015 (SENADIS, 2019), y *Primer Encuentro Internacional de Arte Sordo en Chile* realizado en el Parque Cultural de Valparaíso el año 2018 (Huerta, s.f.).

Son experiencias que han proliferado durante los últimos años y que están estrechamente relacionadas con el enfoque de los fondos concursables que ofrece el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio y el SENADIS. Además, cabe mencionar que ciertas instituciones han tenido un rol importante en la gestión de una programación que contemple medidas de accesibilidad. En esta línea destaca principalmente el Parque Cultural De Valparaíso y el GAM. El Parque Cultural De Valparaíso, además de gestionar los festivales, ha implementado un programa de inclusión desde el 2012 que ha considerado diversos talleres, festivales y montajes. Mientras que el GAM implementó el año 2018 un programa de inclusión que integró las *funciones distendidas* a la programación permanente, las que se caracterizan por la modificación de ciertos detalles técnicos pensados para recibir a un público con alguna discapacidad cognitiva.

# Problematización

## Planteamiento del problema

Lo que caracteriza las experiencias antes mencionadas es la incorporación de técnicas teatrales, estéticas, formas diferentes de concebir el espacio, y principalmente, de comunicar y sensibilizar a la audiencia que surgen **desde y para** la diversidad funcional y/o discapacidad. En este sentido, cuestionan las formas tradicionales de hacer en las artes escénicas en tanto se ven ante el desafío de crear o transformar herramientas que respondan a las necesidades específicas de las corporalidades y prácticas corporales con y para las que trabajan, ya que éstas se enfrentan permanentemente ante múltiples barreras de accesibilidad.

Sin embargo, como lo plantea la actriz mexicana Hitandehui Pérez (2015), las artes escénicas producidas desde la discapacidad generan una tensión entre su valor artístico y los valores sociales/comunitarios basados en el estigma de la discapacidad, lo que finalmente se refleja en la programación y en los planes y programas de fomento a la cultura.

A pesar de que existe un Fondo Nacional de Proyectos Inclusivos SENADIS del Ministerio de Desarrollo Social –el que ha financiado proyectos y eventos como el *Primer Encuentro Internacional de Arte Sordo en Chile*, entre otros– el fomento a la participación en actividades recreativas y sobre todo, de creación artística, ocupa un margen muy estrecho dentro del panorama nacional de las artes y la discapacidad y/o diversidad funcional. Si bien se ha comenzado a trabajar sobre el problema de la accesibilidad en torno a la cultura y las artes a nivel de políticas de estado, la visión de la “inclusión” desde la que se levantan estas políticas culturales en Chile, además de no contar con los espacios físicos para su realización, está vagamente definida (Jofré, 2014).

Más aún, pareciera que estas mismas políticas reproducen las barreras ante las que se enfrenta la población en situación de discapacidad. Por ejemplo, en la difusión y ejecución de los mismos planes y programas no siempre están presentes los elementos básicos de accesibilidad, a saber: interpretación en LSCh, audiodescripción, braille, subtítulos o pictogramas<sup>6</sup> (González, Aguiló, & Rodríguez, 2017). Esto se debe a que se encuentran en una etapa muy reciente de desarrollo, por lo que queda aún mucho por avanzar en cuestiones que no son solo de forma, sino también de fondo.

Hasta el momento, los planes y programas han tenido una perspectiva íntegramente educativa (González, Aguiló, & Rodríguez, 2017), al limitar el fomento a la creación artística a circuitos escolares. Sin desmerecer el trabajo que allí se realiza y considerando que estos son núcleos desde los que han surgido posteriormente proyectos profesionales (como los mencionados en el apartado anterior), esta mirada reproduce una de las grandes barreras de acceso ante las que se enfrenta esta población: la infantilización. El problema con esta

---

<sup>6</sup> Los pictogramas tienen la función de facilitar la comprensión de la información a través de imágenes. Se utilizan como una medida básica de accesibilidad cognitiva.

perspectiva no se reduce a que un porcentaje importante de las personas en situación de discapacidad quede fuera de estos programas (aquellas que no asisten a instituciones escolares y/o rehabilitadoras). Sino que, siendo una política que vela por la inclusión, margina la producción artística de estas personas a circuitos cerrados, manteniendo su invisibilización.

Además, la perspectiva educativa no persigue la profesionalización, la generación de empleo en este rubro, la creación de una audiencia receptiva y sensible –considerando el estigma de la discapacidad como otra barrera de acceso– ni tampoco abren acceso a la oferta artística ya existente de manera significativa<sup>7</sup>. Sumado a esto, dentro de las posibilidades que tienen los/las artistas fuera de estos programas, los obstáculos vuelven a presentarse en los procesos de postulación a los fondos concursables que ofrecen recursos y financiamiento en esta área (Ruiz, 2021).

Las dificultades de esta población para integrarse en el mundo de las artes escénicas está mediada en gran parte por la brecha educacional. Tan solo un 38,4% de la población en situación de discapacidad alcanza un nivel de educación medio o superior versus el 63,6% de las personas que no se encuentran en situación de discapacidad (Ministerio de Desarrollo Social y SENADIS, 2015). Además, las instituciones que ofrecen formación artística profesional ponen diversas barreras formales para el ingreso y pocas opciones para las necesidades específicas de esta población durante su formación. Por ejemplo, las universidades suelen exigir a los y las postulantes a la carrera de teatro exámenes médicos que acrediten que no cuentan con ninguna desviación respecto a un cuerpo normofuncional<sup>8</sup>, y una prueba especial que mide condiciones físicas (coordinación, expresión oral, rendimiento físico, etc.) e intelectuales (memoria, habilidad lectora, entre otras), desacreditando las habilidades existentes o potenciales de una gran población.

¿Qué es lo que tienen estas barreras en común? Pareciera que la invisibilización, la infantilización y la marginación responden a un problema que está ligado al estigma de la discapacidad. Estigma que genera aquella conmoción en la sociedad hegemónica mencionada anteriormente por Sandahl y Auslander (2005), que simplifica la diversidad y complejidad de experiencias que esta palabra implica, y que finalmente, hace percibir la discapacidad “como el todo de un individuo” (Aullé, 2008, p. 20).

Las experiencias expuestas en el apartado anterior son respuestas creativas frente a todas estas barreras de accesibilidad y frente a ese estigma. Por lo tanto, ¿cuáles son las herramientas, técnicas y metodologías que han desarrollado? ¿Cuál es el impacto que tienen estas creaciones en cómo se entiende la discapacidad, la diversidad funcional, la accesibilidad, la otredad, etc.? ¿Pueden las artes escénicas que nacen desde y para de la discapacidad y/o diversidad funcional movilizar las representaciones sociales de estos conceptos superando el estigma de la discapacidad?

---

<sup>7</sup> Los programas que tienen por finalidad abrir acceso a contenido cultural son muy pocos y muchos de ellos están en proceso. La mayoría corresponde a programas de fomento a la lectura. (González, Aguiló, & Rodríguez, 2017).

<sup>8</sup> Con *normofuncional* me refiero a una corporalidad y praxis que no se desvía del modelo hegemónico del comportamiento, la belleza, la funcionalidad, entre otros.

Como lo señala Pérez (2015), ésta es una “red de trabajo, creación y lenguajes teatrales muy completos, tan vastos que ocuparían investigaciones completas sólo para explorarlas e identificar macropoéticas teatrales y rasgos comunes identitarios y políticos” (Pérez, 2015, p. 99). Por lo tanto, teniendo presente lo inabordable que sería una investigación sobre el trabajo que se está haciendo en el panorama completo de la diversidad funcional y/o discapacidad en Chile, me parece interesante destacar la producción creativa de la compañía *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* y de María Siebald como creadora escénica, quienes se encuentran hoy en día ensayando propuestas escénicas de “accesibilidad creativa” (Cachia, 2021) –es decir, una disposición activa y creativa que considera las condiciones específicas y dinámicas de la audiencia y los/las artistas para permitir la accesibilidad a obras, los espacios en los que éstas se muestran, su difusión, entre otros aspectos– o de “teatro integrado” (Del Castillo, 2013) –teatro realizado entre personas con y sin diversidad funcional que realza y dignifica al carácter de artistas de quienes participan, desmontando ciertas creencias erróneas sobre la discapacidad. Ambas son instancias profesionales que disputan el espacio destinado a las artes escénicas en el panorama nacional, creando técnicas, estéticas y narrativas propias.

## Los casos de estudio

La compañía *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* trabaja con una diversidad amplia de cuerpos sobre escena, mezclando y creando técnicas narrativas que funcionan de forma paralela (lengua de señas, música, luz, voz, coreografía, etc.). Su línea de trabajo busca poner en jaque la puesta en escena de las corporalidades que no corresponden a la norma hegemónica o biomédica, trabajando desde el teatro físico sin tematizar necesariamente a la diversidad funcional en sus obras.

Nació del workshop realizado el año 2017 a cargo de Anna Castel (actual directora de la compañía), patrocinado por la escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso. Este workshop estuvo dirigido a estudiantes de teatro con mención en pedagogía que quisieran guiar talleres para personas con diversidad funcional, especialmente personas con ceguera o baja visión, y personas de la comunidad sorda. Sin embargo, se realizó una convocatoria abierta que permitió que se integraran personas con diversidad funcional que no pertenecían a esta institución. El workshop concluyó con una muestra del trabajo realizado, en el cual se presentaron esbozos de lo que sería finalmente la primera obra de la compañía: “Nos dieron la mar”. Este montaje trata sobre un feminicidio, y sobre el silencio y la ceguera voluntaria respecto a las violencias normalizadas del patriarcado.

La compañía se ha enfocado en realizar talleres de teatro dirigidos tanto hacia la comunidad con diversidad funcional, como a personas que no pertenecen a dicha comunidad utilizando herramientas del teatro físico, donde el cuerpo es el eje principal: por ejemplo, la experimentación en ceguera con ayuda de vendas para cubrir los ojos, la aproximación al lenguaje visual de la LSCh por medio de la expresión corporal o el apoyo del tacto para los ejercicios de introducción al teatro. En el marco de estos talleres, el año 2019 realizaron el Primer encuentro de Teatro Inclusivo (Figura 8), en el cual reunieron los resultados de los talleres realizados con la comunidad sorda, personas con ceguera y baja visión, y personas con discapacidad cognitiva.

**Figura 8.** *Primer Encuentro de Teatro Inclusivo.*



*Nota.* Fotografía del Primer Encuentro de Teatro Inclusivo, Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019. (<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/506404516593626>)

El otro caso de estudio corresponde a la trayectoria de María Siebald como creadora escénica. Su vínculo con la diversidad funcional comenzó con “Nerven & Zellen”. Su primer vínculo con la Lengua de Señas fue una muestra del video de “*Comfortably Numb*” en señas el año 2010 en la Asociación de Sordos de Chile, institución en donde la directora estaba estudiando en ese entonces, buscando una aproximación corporal y más uniforme que la voz a la hora de introducir un discurso concreto a la performance.

Desde ahí en adelante ese vínculo solo se fue profundizando. María cuenta con once años de trayectoria en la creación escénica vinculada a la lengua de señas, en los que ella junto a diversos artistas han incursionando en diferentes usos escénicos de la Lengua de Señas Chilena (LSCh). El material de su primer proyecto, “Nerven & Zellen”, en su mayoría corresponde a videos musicales de música popular e infantil en LSCh (Figura 9). Sin embargo, la investigación sobre la LSCh como lenguaje escénico se ha llevado a otros formatos a lo largo de su trayectoria, como el concierto de la banda *Bahía Inútil* en señas (Figura 10), la instalación “Transmisor” (simulación de una Radio Visual), el proyecto “Trasunto” (poesía en señas) y la obra de teatro “El reloj de la Bestia”. Cabe destacar que estos proyectos de investigación escénica han sido liderados por María Siebald, recurriendo a la reorganización del equipo dependiendo de las necesidades de cada proyecto.



**Figura 9.** “El caracol Agustín”.



*Nota.* Fotografía del videoclip “El caracol Agustín”, NZCanal, 2016.  
(<http://nzcanalinfantil.com/w/p/wp-content/uploads/2016/06/2-caracol.png>)

**Figura 10.** *Concierto Bahía Inútil en señas.*



Fuente: Fotografía del Concierto Bahía Inútil en señas, Nerven & Zellen, 2014.

(<https://www.facebook.com/MilmetrosCuadrados/photos/t.100000320588215/597565420342566/?type=3>)

# Pregunta y objetivos

**Pregunta:** ¿De qué forma las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional se ven afectadas por las artes escénicas que trabajan desde y para la población en situación discapacidad y/o diversidad funcional?

**Objetivo general:** Analizar la influencia de las artes escénicas en las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional a partir del caso de la compañía de teatro *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* y los proyectos de María Siebald como creadora escénica.

## **Objetivos específicos:**

- Identificar las nociones sobre discapacidad y/o diversidad funcional entre las/os participantes de ambos casos
- Describir las técnicas y metodologías de investigación y creación escénica en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad en ambos casos.
- Caracterizar las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional que se presentan en los proyectos realizados por ambos casos.

# Marco teórico-conceptual

A continuación, expondré el marco teórico-conceptual que me permitió construir la perspectiva a partir de la cual respondí al objetivo general y los objetivos específicos de esta investigación. En éste se presentan cuatro ejes. En el primero, “Estudios de la discapacidad o *Disability Studies*”, expondré un abanico conceptual que me permitió identificar las nociones sobre discapacidad y/o diversidad funcional que manejan participantes de ambos casos, y también, analizar las representaciones sociales de la discapacidad que se presentan en los montajes de ambos casos. El segundo apartado corresponde al de “Estética, Performance y Artes Escénicas”, en donde se presentan algunos conceptos que me ayudaron a describir las técnicas y metodologías de investigación y creación escénica en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad. Por último, el cuarto apartado sobre “Representaciones Sociales: Imágenes, Ecos y Reverberaciones”, busca explicar la teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de la resonancia, las que tomé para responder al objetivo general de esta investigación y al tercer objetivo específico, a saber, “*Caracterizar las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional que se presentan en los proyectos realizados por ambos casos*”.

## Estudios de la discapacidad o *Disability Studies*

Los estudios de la discapacidad o *Disability Studies* son un campo de estudio interdisciplinar que teoriza en torno al concepto de discapacidad, sus implicancias en la organización de la sociedad en general y en la vida de quienes han sido marcados/as por este concepto. Surgen como una crítica a la visión patologizante del modelo médico y a la explicación divina de la discapacidad, vinculada al castigo y a la vergüenza (Ferreira, 2010). Comenzaron a desarrollarse en la década de los sesenta en Estados Unidos y durante los setentas en Reino Unido (Pérez, 2015; McRuer, 2006; Koppers, 2019). Se vinculan estrechamente con el movimiento político, social y filosófico llamado *Independent Movement* que comenzó a tomar fuerza durante esa época, el cual reivindica el derecho a la independencia, al acceso y a la igualdad de oportunidades, reclamando en contra del paternalismo, la marginación e institucionalización de las personas en situación de discapacidad, la visión trágica de la discapacidad, y la imposición de la cura y rehabilitación de sus cuerpos no normativos (Campbell en Campbell y Oliver, 2013; Heumann, 2020).

En este contexto se empezó a dar uso del concepto *ableism* o *capacitismo*, expresión que pone en evidencia la lógica no cuestionada de la **capacidad** que nombra a la **discapacidad**. El capacitismo se define como un sistema de opresión que opera a nivel social e intersubjetivo. Se basa en creencias, representaciones y prácticas que proyectan cuerpos perfectos y eficientes como únicos ejemplos válidos de la humanidad, remarcando la existencia de aquellos cuerpos que desbordan ese ideal (Platero, 2013). Este mandato social, el que institucionaliza un cuerpo como único válido, cumple un rol fundamental en la construcción de subjetividades y también de posibles resistencias; es decir, no es solo un sistema de opresión que opera a escalas de la organización social, sino que también se vive internamente. Por lo tanto, produce subjetividades que pueden reafirmar o cuestionar los mandatos de dicho modelo (Campbell, 2008).

Al día de hoy, en este campo existen diversos modelos teóricos desde los que se busca definir el concepto de discapacidad. Entre éstos, el que ha tenido mayor impacto dentro de las políticas internacionales es el **modelo social** de la discapacidad. Este modelo traslada el foco de atención desde el individuo hacia la sociedad, marcando la relevancia de que la discapacidad se da en la interacción entre las personas diversofuncionales<sup>9</sup> y una sociedad discapacitante. Desde esta perspectiva, es el funcionamiento de la sociedad el que limita las capacidades de algunas personas para desenvolverse en la vida cotidiana. Este modelo fue fundamental para comenzar a modificar las políticas públicas e internacionales respecto a esta población, al trasladar la resolución de las problemáticas vinculadas al acceso y la marginación desde las particularidades y responsabilidades individuales hacia las características propias de la organización social y también, al reconocer el aporte potencial de esta población a la sociedad general (Palacios, 2008).

Esta es la primera aproximación que tomaré respecto a las representaciones sociales de la discapacidad que se trabajan desde la artes escénicas: la discapacidad no es una condición fija y la desigualdad que involucra no depende de las particularidades individuales, sino en cómo la sociedad se organiza.

En línea a este modelo, desde España se propuso el **modelo de la diversidad**. Agustina Palacios y Javier Romañach publicaron en el año 2005 *“El Modelo de la Diversidad”*, libro que recoge la posición del Foro de Vida Independiente y Divertad, comunidad virtual creada por Romañach, Manuel Lobato y Juan José Maraña en el año 2001. Los autores plantean que la discapacidad es una construcción social de la diversidad funcional. La única diferencia significativa respecto al modelo social, como lo señalan en su libro, es plantear la dignidad como eje central para la discusión y sobre la cual debe entenderse la igualdad.

Incluyo este modelo en el marco teórico debido la introducción del concepto de “diversidad funcional”, definida como la variedad de formas de operar en la cotidianidad que no responden necesariamente a lo socialmente aprendido como “normal”. Además, como se explicará más adelante, es el término desde el cual la compañía de teatro *Otro Cuerpo* se identifica, por lo que el manejo de su definición se hace sumamente importante.

La ya mencionada prevalencia global que fue tomando la perspectiva del modelo social recibió algunas críticas<sup>10</sup> que dieron paso, entre otros modelos, al **modelo de las minorías**. Este modelo toma algunas reflexiones de los estudios raciales, el feminismo de color y la teoría queer para plantear que, al igual que otras minorías, las personas en situación de discapacidad han sido privadas de sus derechos civiles, han sido marginadas y dentro de ese margen, han generado una resistencia con un gran potencial crítico sobre la organización de la sociedad (Goodley, 2016).

---

<sup>9</sup> Entiéndase personas diversofuncionales como una población que cuenta con una variedad de formas de funcionar en la cotidianidad que se alejan de aquellas tildadas como “normales” hegemónicamente. El término diversidad funcional será explicado en detalle más adelante.

<sup>10</sup> Desde el feminismo se criticó al modelo social por haber dejado el cuerpo en segundo plano, ya que un cuerpo marcado por la discapacidad no tiene la misma posibilidad para cumplir los mandatos del género como otro cuerpo que sí está dentro de los marcos de la normalidad (García-Santemases, 2017). También se denunció la feminización del trabajo de cuidados, haciendo hincapié en el valor de la **interdependencia** en las relaciones humanas, frente a la masiva consigna del movimiento por la independencia (Morris, 1998).

Una de las teorías que ha tenido un gran impacto sobre este modelo en particular y en el desarrollo de los *Disability Studies* en general, es la de la performatividad del género. Según Butler (2007), el cuerpo es una reiteración de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por una convención histórica; un lugar de actos que se van sedimentando y no una estructura predeterminada. Al entender que el género es la reiteración de actos performativos sobre los ideales de feminidad y masculinidad, no solo se desnaturaliza la relación entre sexo y género, sino también la identidad que va ligada a ese cuerpo. De este modo, y trasladándose al plano de la discapacidad, ningún sujeto puede encarnar el modelo estandarizado por la ideología médica de un cuerpo sano, pues cada uno es una variación constante de éste (Balza, 2011).

Sumado a esto, la perspectiva feminista introdujo un elemento fundamental para el análisis de las luchas desde la marginalidad: la *interseccionalidad*. La interseccionalidad es un término acuñado por primera vez por la abogada Kimberlé Williams Crenshaw en 1989, que plantea que las identidades sociales están compuestas íntegramente por la intersección de diversos sistemas de opresión: género, raza, clase, etc. (Crenshaw, 2012). En este sentido, no se puede pensar que el capacitismo operará como un sistema de opresión aislado del patriarcado, el racismo o el clasismo, sino que éstos se viven simultáneamente en la realidad, siendo la interseccionalidad una herramienta que permite identificar sus efectos.

Tomando estos aportes teóricos, surgen dos propuestas que podrían catalogarse dentro del modelo de las minorías: la “Teoría de la Corporización Compleja” y la “Teoría Crip”. La Teoría de la Corporización Compleja planteada por Tom Siebers (2012) surge como una crítica al constructivismo del modelo social. El autor plantea que discapacidad es una identidad que 1) al igual que todas, es compleja, interseccional y se va construyendo en relación a otras, 2) no es fija, sino que se encuentra en permanente cambio y 3) no puede ser entendida sólo como una construcción social, ya que **encarna** los efectos de la “ideología de la capacidad”. Considerando que la identidad es la epistemología desde la cual cada persona se enfrenta al mundo, para Siebers (2012) la identidad encarnada de la discapacidad involucra una visión crítica sobre el ordenamiento de la sociedad. Por lo tanto, es necesario pensar la discapacidad desde las políticas de identidad<sup>11</sup> y las reivindicaciones que surgen desde estas experiencias particulares para generar los cambios necesarios respecto a las opresiones que genera el capacitismo.

Si bien la idea de la discapacidad como identidad performativa ya venía desarrollándose terminado el siglo XX (Lewis, 2004; Sandahl y Auslander, 2005), fue la publicación de “*Crip Theory (Teoría Crip)*” de Robert McRuer en el año 2006 la que consolidó la relación de los *Disability Studies* con la teoría queer y el feminismo, sobre todo con el feminismo de color y sus aportes en cuanto a la interseccionalidad. McRuer tomó el postulado de que, al igual que la heterosexualidad obligatoria<sup>12</sup> –idea desarrollada por Adrienne Rich en 1980–, en la era global y neoliberal existe un mandato social de *integridad corporalidad obligatoria*, la

---

<sup>11</sup> Las políticas de identidad son aquellas que visibilizan la desigualdad que existe entre ciertos grupos humanos sólo por el hecho de pertenecer a una cultura, tener alguna orientación sexual en particular, pertenecer fenotípicamente a una raza, etc., buscando la igualdad de condiciones y derechos.

<sup>12</sup> La heterosexualidad obligatoria refiere a la institución social y política que vincula la orientación sexual femenina hacia el género masculino y viceversa.

que genera la institucionalización de un cuerpo como único válido, el cual está acompañado de privilegios, al mismo tiempo que va construyendo en la marginalidad a todo aquello que considera *crip*, lo que escapa del ideal, aquello que envuelve al término discapacidad (McRuer, 2006). Posicionándose desde una crítica a las políticas de identidad, para el autor la identidad *crip* no podría definirse, ya que es una identidad compleja, fluida, más cercana a lo queer, en tanto ambas son poblaciones marginales o marginadas que representan un “peligro” para el orden establecido.

Tomando la idea principal que ambas teorías proponen, la discapacidad no remite a una sola identidad, sino que es ésta es una identidad compleja, interseccional, que va mutando en el tiempo y, seguir pensándola como una unidad homogénea no permite explorar las diferentes realidades que existen dentro ella, tanto a niveles intersubjetivos como institucionales, manteniéndola al margen de la sociedad.

Otra lectura que me parece pertinente mencionar es el **modelo de la encrucijada** de Patricia Brogna (2006). Este modelo propone que la discapacidad debe entenderse como una disputa entre diferentes modelos históricos, de los cuales ella identifica seis: la visión de exterminio o aniquilamiento, la visión sacralizada o mágica, la visión caritativa-represiva, el modelo médico-reparador, la visión normalizadora-asistencialista y el modelo social. Según Brogna, éstos conviven en conflictiva sincronía, ya que los márgenes de la inclusión/exclusión no sólo sobreviven en el tiempo, sino también las representaciones sociales, los esquemas conceptuales y el *habitus* en que se sustentan.

En una línea similar de trabajo se han esbozado genealogías de la construcción histórica de la discapacidad desde sus orígenes (Muñoz, 2002; Brogna, 2006; Juárez, Holguín, & Salamanca, 2006; Ferreira, 2010), los que se remontan al desarrollo de la industrialización, la ciencia eugenésica del siglo XVIII, y el desarrollo de la estadística (Davis, 2018). Estos relatos históricamente contruidos, junto al abanico teórico expuesto en este apartado, podrían ampliar los modelos presentados por Brogna, manteniendo la idea de que se encuentran en conflictiva sincronía.

Ahora bien, ¿por qué utilizar ambos conceptos: diversidad funcional y/o discapacidad? Dada la carga histórica y política de la palabra “discapacidad”, entendiéndola que es el término que se ha vinculado a las corporalidades que no responden a la norma del modelo médico y social de la normalidad, y considerando que es la palabra que se utiliza en la institucionalidad y en la academia, no la puedo obviar a pesar de todas sus limitantes. Por otro lado, “diversidad funcional” es el término que la compañía *Otro Cuerpo* utiliza para nombrarse, por lo que, además de ser un término que brinda una mayor riqueza para comprender la diversidad de corporalidades con las que trabajan y que existen en el mundo, es una categoría propia del grupo y que es fundamental para el análisis de su propuesta, en tanto crítica al modelo capacitista de la discapacidad.

En síntesis, entenderé que tanto la discapacidad como la diversidad funcional son términos que se desprenden de un sistema de opresión llamado capacitismo, el que se rige bajo el mandato social de la integridad corporal obligatoria. Ésta, basada en los estándares de belleza y normalidad de la medicina occidental, se encuentra atravesada a su vez por la intersección de otros sistemas de opresión como la raza, el género y la clase. Además, su influencia no se limita a la organización social, sino que afecta la producción de

subjetividades, las que pueden reproducir o cuestionar el modelo. Por lo tanto, entiendo que diversidad funcional refiere a la variedad corporal y conductual de la población humana que, leída desde el capacitismo, deviene en el término discapacidad. Aún así, es importante considerar la calidad identitaria de ambos términos; es decir, a pesar de esta definición teórica, ambos corresponden a identidades encarnadas, lugares sociales y epistemológicos que por defecto son complejos y de permanente cambio.

## Antropología del Cuerpo

Para la mejor comprensión de los estudios de las artes escénicas y la performance, me parece necesario explicar un par de conceptos que se desprenden de la Antropología del Cuerpo. Además, creo importante tomar en cuenta la preocupación de esta disciplina por valorar la dimensión corporal de la cultura y la memoria, la que almacena y transmite una información de la cual no necesariamente somos conscientes, ya que se llega a ella solo a través de la experiencia.

La Antropología del Cuerpo surgió como campo disciplinar, al igual que los *Disability Studies*, en la década de los sesenta de la mano de los movimientos sociales que pusieron a la identidad y al cuerpo en el centro de la discusión (Citro, 2010). A grandes rasgos, lo que propone es: en primer lugar, cuestionar las lógicas binarias que han dicotomizado las estructuras cuerpo/mente, teoría/práctica, hombre/mujer, normal/anormal, entre otras, las que fueron consolidando las matrices simbólicas de la modernidad; y en segundo lugar, poner al cuerpo como el lugar en donde se encarnan dichas matrices simbólicas, culturales e identitarias, considerando la cuerpo como un sujeto de agencia (Esteban, 2007; Citro, 2010). Desde esta perspectiva, han sido clave para su desarrollo los concepto de *habitus* de Bourdieu (2008) –entendido como la norma inscrita en el cuerpo–, la fenomenología de Merleau-Ponty (1977) –centrada en la capacidad pre-reflexiva del cuerpo–, la *biopolítica* de Foucault (2009) –entendida como la regulación de la vida– y el concepto de *embodiment*, desarrollado en este campo principalmente por Csordas (1994).

Para este caso, se hace útil pensar sobre todo este último concepto dada la aproximación experimental de ambos casos de estudio. El *embodiment*, término complejo que ha sido definido desde diferentes disciplinas, refiere principalmente “al papel que desempeña el cuerpo humano en nuestros procesos cognitivos” (Peral, 2017, p. 19). Para Thomas Csordas (1990) –tomando la premisa de que el cuerpo no debe pensarse como un objeto de estudio, sino como un sujeto de estudio– el *embodiment* puede ser aplicado como un paradigma metodológico en la antropología, el cual se basaría en la percepción encarnada o corporizada de la experiencia. Corresponde a un campo metodológico que se experimenta en la acción, es indeterminado e involucra necesariamente la presencia compartida de los cuerpos, que a diferencia de las ideas expresadas en un texto, no pueden ser infinitamente relacionadas. Desde su perspectiva, el *embodiment* tensiona aquella capacidad pre-reflexiva del cuerpo frente a la capacidad crítica o reflexiva sobre las matrices simbólicas y culturales que se inscriben en los cuerpos y sus prácticas.

Otro aporte que se desprende de esta disciplina y que consideraré para el análisis es el concepto de *prácticas corporales*. Mari Luz Esteban (2007) define las prácticas corporales como la interacción potencialmente reflexiva respecto a las relaciones y simbolismos



sociales que las enmarcan. Tomando lo planteado por Csordas (1990), Silvia Citro (2010) plantea un modelo dialéctico entre la fenomenología y el estructuralismo, entendiendo que la fenomenología aboga por el valor pre-reflexivo de la interacción del cuerpo con el mundo y el estructuralismo plantea una explicación genealógica de los hábitos culturales encarnados, es decir, que derivan de una historia de luchas ideológicas y de poder. La autora propone que, ya sea a través de una acción netamente visceral y pre-reflexiva, o en la acción conscientemente crítica sobre el pasado, las prácticas corporales nos remiten a una matriz simbólica y cultural, permitiendo su actualización y así, su posible cambio. En sus palabras, las prácticas corporales son: “acciones corporizadas significantes que involucran *disposiciones* o *hábitos* (a la manera de una memoria cultural corporizada) que pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuales de existencia intersubjetivas” (Citro, 2010, p. 46).

Finalmente, me parece importante tomar en cuenta la relectura de la Antropología del Cuerpo que plantea Michael Jackson (2010). El antropólogo nos recuerda que el cuerpo y su praxis alcanzan una dimensión del entendimiento que va más allá del habla y el pensamiento semántico, la que muchas veces se vuelve intraducible. En sus palabras explica:

El significado de la praxis corporal no siempre es reducible a operaciones cognitivas y semánticas (...) tratar la praxis corporal como si necesariamente fuera un efecto de causas semióticas es tratar al cuerpo como una versión disminuida de sí mismo (...) No sólo es reducido al estatus de un signo sino que también es convertido en un objeto de operaciones puramente mentales, una “cosa” sobre la que se proyectan los patrones sociales (Jackson, 2010, p. 64).

La Antropología del Cuerpo nos propone pensar una dimensión de las estructuras simbólicas, políticas y culturales que está inscrita en nuestras prácticas y en nuestros cuerpos, capaz de actuar sobre estas estructuras y de brindarnos información que no necesariamente manejamos de forma consciente. Siguiendo esta perspectiva, voy a coger dos conceptos planteados desde esta disciplina: el **embodiment** y las **prácticas corporales**. El primero, traducido al español como encarnación o corporización, lo entenderé como un *campo metodológico de estudio* que se basa en la percepción de la experiencia encarnada, sensible y compartida. El segundo, lo entenderé como acciones corporizadas que se encuentran en constante relación con toda la matriz simbólica, cultural, política e identitaria que involucra, en este caso, la discapacidad y/o diversidad funcional; aquella “memoria cultural corporizada” sobre la cual actúa el cuerpo, redefiniendo o potencialmente transformando las condiciones de las relaciones sociales e intersubjetivas. Todo esto teniendo en consideración que, como lo plantea Jackson (2010), la praxis corporal no necesariamente será producto de una reflexión sobre el panorama simbólico que la envuelve, ni tampoco será siempre producto de éste.

## Estética, Estudios de Performance y Artes Escénicas

La estética, estrechamente vinculada a la teoría del arte y definida tradicionalmente como una disciplina filosófica que estudia lo bello, fue cuestionada como tal por Jacques Rancière a mitad del siglo pasado (Rancière, 2009). Este autor propone pensar la estética como un

régimen de reparto de lo sensible. Mismo régimen que estructura la vida política y social, encargándose de distribuir lo visible, lo invisible, las maneras de ser, hacer y decir. De esta forma, plantea pensar “los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (Racière, 2009, p.5).

Siguiendo esta idea, Nestor García Canclini (2010) afirma que las obras artísticas, más que ilustrar pensamientos que respondan a dicho régimen, permiten reflexionar sobre éste mismo. El autor retoma el rol de los/las artistas como investigadores/as y de los procesos creativos como lugares epistemológicos. Señala: “Los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse” (García Canclini, 2010, p. 47). De este modo, la creación artística puede ser entendida como una respuesta al régimen sobre el ser y el hacer que estructura lo social y lo político. Régimen que mediante la creación artística se pone en evidencia, permitiendo su cuestionamiento y reorganización. Esta perspectiva nos invita, por un lado, a considerar los espacios creativos como lugares de investigación y a los/las artistas como investigadores/as del orden social, y por otro lado, a cuestionar el rol que ha ocupado la discapacidad en este orden, tanto en la historia del arte como en la sociedad y la política en general.

Entiendo entonces que la creación artística puede ser un lugar que permite investigar el régimen que estructura lo social y lo político, y que además, es capaz de modificarlo a través de dispositivos que permiten ponerlo en evidencia. Teniendo esta definición, daré paso a la exposición de los referentes teóricos que se desprenden de los estudios de las artes escénicas y la performance.

Como lo plantea Guillermo Gómez-Peña (2005), los estudios de la performance son un campo que se caracteriza por sus fronteras borrosas. Existen perspectivas que se centran en el análisis de su forma artística, otras que la utilizan para analizar escenarios de la vida social (Goffman, 1959; Turner, 1969) e incluso, las posturas que se resisten a su análisis (Kirby, 1965). Por lo tanto, los aportes interdisciplinarios en lo teórico y metodológico no solo se hacen útiles, sino que necesarios para su estudio y comprensión (Schechner, 2011; Taylor, 2016; Gómez-Peña, 2005).

Los estudios de performance surgieron principalmente con el trabajo del antropólogo Victor Turner junto al director teatral Richard Schechner. El aporte de estos autores consiste en delinear algunas de sus características clave. Schechner (1985) acuñó el término de *conducta restaurada* para referirse a que ésta es una acción que, ya sea en un marco definido o en el cotidiano de la vida diaria, no nace de la nada, sino que es una repetición de algo que ya fue, o que quiso ser. Por otro lado, desde la antropología, la etnología y el análisis del ritual, Turner (1969) planteó la relevancia de la *liminalidad* (aquello que se encuentra en el margen), en tanto ésta entra en escena durante la performance en una acción que desestructura el orden habitual. Cualidad que la convierte en una acción cargada de una potencia transformadora. Además, introdujo el concepto de *communitas*, referente a la “camaradería ritual” o complicidad entre quienes participan, en la que las diferencias personales y los status sociales se ven perturbados, al igual que las demandas y exigencias que dichos status conllevan.

Estos tres son elementos básicos para entender y analizar un acto performático: 1) es una acción que habla sobre algo que ya conocemos, o creemos conocer, 2) permite traer a colación aquello que usualmente se encuentra en el margen del orden social, por lo que está cargada de una potencia perturbadora y transformadora, 3) es necesariamente una acción compartida, y es solo posible gracias a la complicidad de quienes participan en ella (Turner, 1969; Schechner, 1985).

Otro aporte teórico que ha contribuido a su desarrollo es la teoría estética de Erika Fischer-Lichte (2011), quien destaca la cualidad de la performance de hacer presente –en un acontecimiento fugaz y transitorio– la corporalidad de actores y espectadores, y en ese acto, producir transformación. La autora plantea que la dicotomía entre el cuerpo orgánico (el cuerpo de carne y hueso) y el cuerpo semiótico (la ficción sobre ese cuerpo) no permite entender lo que ocurre en escena, ya que es la tensión que se genera entre ambos lo que sostiene al acto performático; lo que finalmente se vive, lo que se encarna por parte de artistas y espectadores/as. Lectura que me parece pertinente para la investigación, ya que esa tensión se acentúa cuando el cuerpo orgánico presente no corresponde a la norma, cuando está marcado por la discapacidad y produce *conmoción*, como lo plantean Sandahl y Auslander (2005).

Retomando esta idea, Diana Taylor (2011) propone que aquella tensión encarnada tanto por artistas como espectadores/as, cumple un rol fundamental en la transmisión y conservación de una memoria corporizada; es decir, una memoria que no se almacena en la oralidad, la escritura o en la conciencia, sino que en una dimensión corporal. Esta autora propone que la transmisión pública de esa memoria produce un repertorio de saberes corporales que van generando comunidad e identidad entre quienes participan del acto performático.

Ahora bien, esa transmisión de saberes que va generando comunidad e identidad, no tiene porqué representar necesariamente las adversidades ante las que, en este caso, la población en situación de discapacidad se podría enfrentar. Como lo plantea José Esteban Muñoz (1999), las actitudes y creaciones artísticas que se esperan de las minorías son aquellas que hablen de sus condiciones de marginalidad, ya que vistas desde la posición hegemónica, no tienen lugar para hablar de otras cosas, sobreidentificándolas con aquellas categorías. Muñoz propone que una de las estrategias de supervivencia ante la subyugación de lo hegemónicamente impuesto –si bien no es aplicable a toda minoría– es la *desidentificación*: crear una identidad que no corresponda con lo socialmente esperado, que no hable necesariamente de su situación de marginalidad, que no use los referentes esperados dada su condición o posición social.

Expuesto lo anterior, entiendo que la performance se caracteriza por ser un acto que no nace de la nada, sino más bien corresponde a la restauración de una conducta que ya fue o quiso ser. Y que, por definición, es un acto compartido que remece el orden social. Esto debido a dos razones: 1) trae a escena la liminalidad (aquello que se encuentra en el margen del orden social); y 2) durante su acontecer, artistas y espectadores encarnan la tensión que se genera entre ficción y realidad. Estas cualidades desestructuran los status sociales de quienes participan de la acción, y por lo tanto, la convierten en una acción **potencialmente transformadora**. Además, la creación escénica es en sí misma un lugar que genera conocimiento encarnado; un lugar epistemológico que traspasa sus reflexiones

y saberes a través de la experiencia escénica, vivencial y afectiva. En este sentido, la performance tiene la facultad de transmitir una memoria corporizada que va consolidando una comunidad e identidad entre quienes participan de ella. Por último, en torno a la especificidad de la población en cuestión, tomaré las reflexiones de José Esteban Muñoz (1999) para evitar caer en la sobreidentificación de los/las artistas y sus obras con los términos de discapacidad y/o diversidad funcional, como si éstos fueran los únicos tópicos disponibles para su creación.

## Representaciones Sociales: Imágenes, Ecos y Reverberaciones.

El estudio de las representaciones sociales comenzó principalmente con el trabajo de Serge Moscovici (Jodelet, 2020) quien retomó el concepto propuesto por Durkheim de “representación colectiva” (Durkheim, 1980) acerca de la construcción del conocimiento. Estudiando el sentido común y la cotidianidad, y asumiendo que la realidad es algo que se encuentra en construcción, Moscovici plantea que las representaciones sociales son una organización cognitiva de la realidad social que se construye gracias a la interacción que ocurre dentro de grupos y contextos específicos. La teoría que se fue desarrollando a partir de sus investigaciones sostiene que las representaciones sociales permiten construir nociones, categorías y códigos dinámicos que nos ayudan a nombrar la realidad social. Es decir, son una forma de conocimiento social (Jodelet, 1986), de manera que no son reductibles a interpretaciones individuales (Moscovici, 1979).

Algo interesante a considerar sobre esta teoría trabajada tanto en psicología social como en antropología, es que propone que la representación social se ve influida por su contexto particular y a la vez, orienta la acción de los grupos. Es decir, tiene una finalidad práctica (Jodelet, 1986), ya que “remodela y reconstituye los elementos del medio en el que el comportamiento debe tener lugar” (Moscovici, 1979, p. 32).

En este sentido, Denise Jodelet asegura que “la difusión de nuevas técnicas corporales y de nuevos modelos de pensamiento ha modificado profundamente la relación con el cuerpo y las categorías a partir de las cuales lo representamos” (Jodelet, 1986, p. 491). De manera que “el cambio cultural puede incidir sobre los modelos de pensamiento y conducta” (Jodelet, 1986, p. 491).

Tomando estas premisas, voy a considerar que las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional: 1) son dinámicas, 2) nos brindan nociones, categorías y códigos que permiten ordenar e interpretar la realidad, 3) se construyen y circulan dentro de grupos y contextos culturales específicos, 4) orientan la acción de los grupos y sus modelos de pensamiento, y 5) pueden verse afectadas por la difusión de las técnicas corporales. Esto significa que las representaciones sociales identificadas en esta investigación sobre la discapacidad y/o diversidad funcional se verán sujetas al cambio,, responderán a las nociones que se manejen dentro de cada caso de estudio y sus contextos, podrán potencialmente influir en los grupos y contextos en lo que interactúan (público, equipo de trabajo, administración de los establecimientos en los que se llevan a cabo los proyectos, encargados de los fondos concursables, etc.), y al mismo tiempo,

podrán verse influidas por las prácticas corporales (vinculadas a las particularidades de la diversidad funcional y/o discapacidad) trabajadas en sus propuestas escénicas.

Otro aporte que nos entrega esta teoría es la idea de que las representaciones nos entregan imágenes sobre algo que es concreto. Son una especie de cúmulo de rasgos que nos permite interpretar un significado. Por lo tanto, tienen una dimensión figurativa y una dimensión simbólica (Jodelet, 1986). En este sentido, me parece interesante pensar las representaciones como este conjunto de imágenes en circulación, así como lo plantea Didanwy Kent (2016) desde la perspectiva de la intermedialidad y el paradigma de la resonancia.

La intermedialidad es un término que se desprende de los *Interarts Studies*, fundados en los países nórdicos a comienzos de siglo, y se refiere a la capacidad que tienen las imágenes –no en el sentido de lo pictórico, sino como algo que alude a otra cosa– para desplazarse entre y expresarse en diferentes medios. Sobre esta base y apoyándose en el fenómeno del sonido, Kent analiza las imágenes cinematográficas y escénicas desde la perspectiva de la resonancia. Es decir, como experiencias que percuten, que son capaces de afectar al cuerpo como si se tratara de fuerzas vibratorias.

La autora plantea dos categorías de análisis: los “ecos” y las “reverberaciones”. El “eco” se refiere al efecto vibratorio que continúa después de la desaparición del sonido, mientras que la “reverberación” dice sobre las huellas que van dejando las ondas del sonido en los cuerpos mientras éste ocurre.

Por lo tanto, tomaré la representación de la discapacidad y/o diversidad funcional como un conjunto de imágenes que se desplazan en el tiempo y entre diferentes medios, capaces de entregarnos información figurativa y simbólica sobre el medio y contexto en el circulan, y que en su expresión producen “ecos” y “reverberaciones” que contribuyen a que éstas se sigan desplazando.

# Metodología

## Descripción general

Esta es una investigación exploratoria. Decisión que se explica en el carácter emergente del campo de estudio a nivel nacional, como se pudo evidenciar en los Antecedentes. Sus límites distan de estar claros. Por lo tanto, la mejor manera de abordar una aproximación al campo es a través del análisis de los casos existentes. De este modo, la investigación corresponde a un estudio de caso (Yin, 2014). Utilizando múltiples fuentes de evidencia y el desarrollo teórico previo para la recolección y análisis de la información, considera a dos grupos específicos para hablar sobre un fenómeno contemporáneo dentro de su propio contexto: en este caso, *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* y a la trayectoria de la creadora escénica María Siebald en el panorama de las artes escénicas en Chile. Estos casos nos hablarán desde ciertas perspectivas y especificidades sobre el panorama general de las artes escénicas en Chile, pero no lo sintetizan en ningún caso. Además, es una investigación de tipo cualitativa, ya que busca “describir, comprender e interpretar los fenómenos a través de las percepciones y significados producidos por las experiencias de los participantes” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p.). Y de carácter etnográfico, entendiendo que construye conocimiento a través de la elaboración teórica y la observación empírica, buscando “documentar lo no-documentado” (Rockwell, 2009, p. 21) en los términos de los grupos investigados.

## Técnicas para la producción de información

A inicios del 2020 se desató y declaró oficialmente por la OMS la pandemia a raíz del virus sars-cov-2. Considerando que nos vimos obligados/as a tomar precauciones con el fin de evitar su propagación –lo que significó, por ejemplo, que en un primer momento las actividades de ambos casos se detuvieron y luego se trasladaron a un formato virtual–, esta investigación me enfrentó a la necesidad de plantear estrategias metodológicas que contemplaran las medidas correspondientes. En este sentido, las decisiones sobre las técnicas para la producción de información fueron las siguientes:

1. **Revisión del archivo audiovisual.** Al verse suspendidas las actividades presenciales, opté por revisar el material audiovisual disponible (de acceso liberado y compartido personalmente) con el fin de tener una aproximación al trabajo de ambos casos y realizar las observaciones pertinentes, principalmente sobre las técnicas utilizadas en el proceso creativo y la puesta en escena.
2. **Entrevistas en profundidad.** Esta técnica (Valles, 2000) me permitió identificar las nociones sobre diversidad funcional y discapacidad que manejan los/las integrantes de ambos casos, además de conocer sus trayectorias personales en relación a estos conceptos y las artes escénicas. Las entrevistas en su totalidad fueron realizadas de manera remota (vía telefónica o por videollamada), generando un registro de audio previamente autorizado en cada caso.
3. **Talleres.** Los talleres –entendidos como un espacio de conversación destinado a profundizar sobre ciertas temáticas en particular– me permitieron guiar una discusión

en torno a las propuestas estéticas, las técnicas y metodologías utilizadas en los procesos de creación colectiva, además de revisar ciertos conceptos tales como estética, diversidad funcional y discapacidad. Los talleres también fueron registrados con la previa autorización de sus participantes.

## Muestra

Para brindar un contexto sobre el material analizado (obras de teatro, puestas en escena, videos musicales, entre otras producciones), voy a describir brevemente los proyectos que revisé en cada caso.

En la Tabla 1 se presentan los diferentes proyectos desarrollados por la compañía *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* desde el año 2017 al 2021.

**Tabla 1.** *Proyectos realizados por la compañía Otro Cuerpo: Teatro e Investigación.*

<b>Otro Cuerpo: Teatro e Investigación</b>		
Año	Proyecto	Descripción
2017	Taller “ética y estética de la otredad y la accesibilidad”	Taller de aproximación teatral a la ceguera y el lenguaje visual en LSCh. Clase abierta para estudiantes de teatro de la Universidad de Valparaíso.
2018	Nos dieron la mar (primera versión)	Obra de teatro que surge como una creación colectiva en el taller anterior. Cuenta con interpretación fija (a un costado del escenario) en LSCh durante toda la función.
2018	Taller “ética y estética de la otredad y la accesibilidad”	Taller de aproximación teatral a la ceguera y el lenguaje visual en LSCh, dirigido a coordinadoras del área de Educación Diferencial, en el V Encuentro o teatro do Oprimido sem fronteiras, Campina, Brasil.
2018	BABEL A+B	Perfo-conferencia sobre otredad y diversidad funcional que experimenta con el formato de Sensorama <sup>13</sup> .
2018	Cuentos para una mujer que cerró los ojos	Micro-ficción sobre la ceguera voluntaria que se desprende de la obra “Nos dieron la mar”.
2018	Taller “ética y estética de la otredad y la accesibilidad” y	Taller de aproximación teatral a la ceguera y el lenguaje visual en LSCh, y

<sup>13</sup> Sensorama refiere a la búsqueda de una estimulación y percepción sensorial que no contempla lo visual, a partir de atmósferas de aromas, texturas y sonidos principalmente.

	ponencia	ponencia. Realizado en la Academia de Humanismo Cristiano.
2019	Taller “ética y estética de la otredad y la accesibilidad” y ponencia	Taller de aproximación teatral a la ceguera y el lenguaje visual en LSCh, y ponencia. Realizado en el encuentro Semillas de Utopía, de la Universidad de Playa Ancha.
2019	Talleres FONDART Regional	Tres talleres de formación teatral dirigidos a la comunidad sorda, personas con ceguera o baja visión, y personas con diversidad intelectual, realizados en la Corporación de Sordos de Valparaíso (CORSOVAL), Centro de Ministerio Presbiteriano (CEMIPRE) y la asociación Paso a Paso respectivamente. Los talleres concluyeron en el Primer Encuentro de Teatro Inclusivo, realizado en CORSOVAL.
2019	Nos dieron la mar (segunda versión)	Obra de teatro con interpretación en LSCh en escena a cargo de los/las actores/actrices, y con audiodescripción a cargo de susurradores dispuestos en el público junto a quien lo necesitare.
2019	Asamblea “Necesidades en torno a la accesibilidad de las personas con diversidad funcional, discapacidad, adultos mayores y comunidad sorda”	Asamblea autoconvocada sobre accesibilidad, con apoyo de intérprete de LSCh.
2019	Volver a sentirse Tribu	Danza ritual que nace de la iniciativa de la Compañía <i>Teatro Renaciendo</i> y los/las participantes del taller realizado en la asociación “Paso a paso”, la que terminó en una marcha simbólica dentro del Parque Cultural de Valparaíso.
2019	La revolución de todos los cuerpos	Taller de teatro realizado previo a la marcha del día de la discapacidad.
2021	Catastro nacional de creadores/as diverso funcionales	Investigación exploratoria que consiste en entrevistas virtuales a artistas y colectivos autoconvocados, en las que hablan sobre sus experiencias.

*Nota.* Elaboración propia.

En el caso de *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación*, gran parte de los proyectos están relacionados a la formación teatral, tanto de personas con diversidad funcional, como de personas que no pertenecen a esta comunidad. Sobre los montajes realizados hasta la fecha, “Nos dieron la mar” es la obra más larga y compleja en cuanto a la cantidad de



elenco, escenas, escenografía, lenguajes escénicos, etc. Esta es una obra que nace de una creación colectiva y que habla sobre un feminicidio, sobre la ceguera y el silencio voluntario respecto a las violencias del patriarcado.

Para esta investigación consideraré: 1) los talleres “Ética y estética de la otredad y la accesibilidad”, dirigidos a profesionales con el interés de impartir talleres de teatro para personas con diversidad funcional, 2) los tres talleres de teatro que impartió la compañía en el marco del FONDART Regional 2019, dirigidos hacia personas de la comunidad sorda, personas ciegas o con baja visión, y personas con diversidad cognitiva, los que culminaron con una muestra en el Primer Encuentro de Teatro Inclusivo, 3) el taller impartido en el marco de “La revolución de todos los cuerpos” previo a la marcha del día de la discapacidad, dirigido principalmente a personas con diversidad funcional, y 4) la obra “Nos dieron la mar” considerando que ha sido el montaje más trabajado, contando con dos versiones (2018 y 2019), y que les ha permitido como compañía explorar en diferentes lenguajes escénicos.

**Figura 11.** “Nos dieron la mar”.



*Nota.* Fotografía de la obra “Nos dieron la mar”, Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019. (<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/260692671164813>)

En la tabla N°2 se presentan los proyectos que ha llevado a cabo María Siebald como creadora escénica desde el año 2010 al 2020. En éstos, la actriz ha trabajado en colaboración con artistas provenientes de diferentes disciplinas que han participado tanto en lo creativo, como en la ejecución y postproducción.

**Tabla 2.** Los proyectos realizados en la trayectoria de María Siebald como creadora escénica.

La trayectoria de María Siebald como creadora escénica		
Año	Proyecto	Descripción
2016	Canto Hermoso en la Basílica de Lourdes.	Coro de personas sordas para el movimiento Lacrimosa del Requiem en Re de Mozart, junto a orquesta sinfónica y cantante lírica en la voz principal.
2010-2018	Nerven & Zellen (N&Z)	Interpretación de canciones populares en LSCh, utilizando el ritmo y la creación de ambientes visuales (por medio de escenografía, luces y vestuario) que hablen sobre el tema de la canción y sobre el grupo o artista. Cada canción lleva una ficha técnica y subtítulo de la LSCh.
2012	Inauguración de la exposición "Canto Visual" del Museo de Artes Visuales	Concierto de canciones en LSCh interpretadas por N&Z, y coro de una canción de <i>Bahía Inútil</i> interpretada por participantes voluntarios.
2012	Bahía Inútil en señas	Concierto de la banda <i>Bahía Inútil</i> interpretado en LSCh, acompañado de la proyección de un oscilador <sup>14</sup> para ver gráficamente la música.
2013	Festival Todos somos Igualmente Diferentes	Concierto de canciones en LSCh, con subtítulo.
2015	Transmisor	Instalación que consiste en cuatro estaciones, en donde hay una performer <sup>15</sup> en cada una de ellas interpretando simultáneamente un repertorio diferente de 20 minutos de música. La instalación cuenta con luces en su parte superior que grafican la música simulando un oscilador. Además, se facilitan audífonos para el público oyente.
2016	NZ Canal Infantil	Plataforma online de canciones de la banda de música infantil <i>Mazapán</i> interpretadas en LSCh. Cada canción

<sup>14</sup> A diferencia de lo que en física se entiende por oscilador (instrumento que permite crear perturbaciones o convertir la energía continua en una de determinada frecuencia), este término fue utilizado por la directora para referirse a un instrumento que permite reflejar visualmente la frecuencia de oscilación de la música.

<sup>15</sup> Performer es el término que se le atribuye a un/a artista que realiza una performance.

		incluye un video en el que repasan el vocabulario utilizado en las canciones.
2017	Taller de coro en el Encuentro Incluye	Taller coral de la canción “Fé” de Jorge González, en el marco del Encuentro Incluye organizado por el Centro Cultural Gabriela Mistral.
2017	Trasunto #1	Interpretación en LSCh de siete poemas escritos especialmente para el proyecto, seis interpretados individualmente y uno de forma grupal. Parte de una Residencia de NAVE, a través de una beca Mustakis.
2018	Trasunto #2	Interpretación en LSCh de seis poemas escritos especialmente para el proyecto, interpretados por personas de la comunidad sorda española. Realizado en el Centro de creación contemporánea Matadero, Madrid.
2018	Manifiesto En Señas (MES)	Interpretación de consignas feministas en LSCh siguiendo la estética del <i>haka</i> <sup>16</sup> , con las proyecciones de las consignas interpretadas de fondo.
2019	El reloj de la Bestia	Obra de teatro en LSCh, adaptada del cuento original de Cristóbal Cisternas, artista sordo. Elenco compuesto por personas de la comunidad sorda más dos oyentes que interpretaron la traducción al español oral.
2020	Las medias de los flamencos	Interpretación en LSCh del cuento de Quiroga. Además de la interpretación narrativa, se utilizan las manos para interpretar los personajes del cuento.

*Nota.* Elaboración propia.

Los proyectos liderados por María Siebald comenzaron por el interés de acercar la cultura musical a la cultura sorda. En esta línea de trabajo e investigación se encuentra: 1) el proyecto “Nerven & Zellen”, grupo de performance que utiliza la estética *drag queen*<sup>17</sup> e interpreta música popular en Lengua de Señas Chilena, 2) el concierto de la banda *Bahía Inútil* interpretada en vivo en Lengua de Señas Chilena, junto al apoyo de la proyección simultánea de un oscilador que graficaba las onda de sonido, 3) “Transmisor”, instalación que simula una radio visual, en la que cuatro performers interpretan de forma simultánea un

<sup>16</sup> La *haka* es una danza folclórica neozelandesa que se caracteriza por la sincronía de movimientos que se realizan en grupo y que pretenden espantar a un supuesto enemigo.

<sup>17</sup> Drag queen corresponde a una estética que se caracteriza por la exaltación de rasgos, generalmente femeninos, que buscan tensionar las identidades y los roles de género tradicionales.

track de 20 minutos de música popular en Lengua de Señas y 4) una presentación en el Museo de Artes Visuales en donde se presentó “Nerven & Zellen” y se hizo un taller de interpretación en base a una canción de la banda *Bahía Inútil*. Más tarde, esta trayectoria de creación e investigación dio un vuelco y surgieron proyectos como 5) “Trasunto”, interpretación de poesía en Lengua de Señas, 6) “MES”, una interpretación de consignas feministas en LSCh y más recientemente, 7) la obra de teatro “El Reloj de la Bestia”, adaptación de un cuento escrito por el artista sordo Cristóbal Cisternas e interpretada por un elenco compuesto en su mayoría por personas de la comunidad sorda. Estos siete proyectos voy a tomar para el análisis de esta investigación, ya que me parecen los más relevantes en cuanto a la exploración de lenguajes escénicos y particularmente, de posibilidades escénicas para la Lengua de Señas.

**Figura 12.** Videoclip de la canción “Sudamerican rockers”



*Nota.* Captura del videoclip de la canción “Sudamerican rockers” de Los prisioneros, Nerven & Zellen, 2012. (<https://www.youtube.com/watch?v=Laj8npXtfiE>)

### 1. Archivo audiovisual

A continuación expondré la muestra relativa al archivo audiovisual, la que estuvo compuesta principalmente por videos y fotografías de obras, proyectos, procesos de ensayo y creación, y también algunas entrevistas, conversatorios y reportajes creados por organismos externos a los casos de estudio (canales de televisión, revistas, centros culturales, etc.). Para el caso de *Otro Cuerpo*, la muestra consiste en fotografías (592) y videos (8) correspondientes al registro de obras completas y extractos, entrevistas y conversatorios. Para el caso de los proyectos María Siebald como creadora escénica, el material comprendió videos (56) y fotografías (36) correspondientes a videos musicales, registro de conciertos, obras audiovisuales, entrevistas, reportajes y conversatorios.

**Tabla 3. Material Audiovisual revisado para el caso de Otro Cuerpo: Teatro e Investigación**

**MATERIAL AUDIOVISUAL  
OTRO CUERPO**

Año	Tipo	Proyecto	Material	Notas	Link
2017	Fotos (45)	-	Entrenamientos		<a href="https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.161764917724256">https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.161764917724256</a>
2017	Video	-	Video de presentación y ensayos		<a href="https://www.facebook.com/161738471060234/videos/178248719409209">https://www.facebook.com/161738471060234/videos/178248719409209</a>
2017	Foto (20)	Nos dieron la mar	Work in progress "Nos dieron la mar"		<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575751202992290">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575751202992290</a>
2017	Foto (14)	Nos dieron la mar	"Nos dieron la mar" primera temporada		
2017	Video	Nos dieron la mar	Nos dieron la mar	Obra completa	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mdI2jv4Nw4&amp;ab_channel=monafritis">https://www.youtube.com/watch?v=mdI2jv4Nw4&amp;ab_channel=monafritis</a>
2017	Video y Foto (24)	Nos dieron la mar	Video promocional		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uq-cXUsVtnI&amp;ab_channel=annacruz">https://www.youtube.com/watch?v=uq-cXUsVtnI&amp;ab_channel=annacruz</a>
2018	Foto (40)	Nos dieron la mar	"Nos dieron la mar" segunda temporada		
2018	Video	-	PTV Nos dieron la mar	Reportaje Parque TV	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gevwKhH0FLw&amp;ab_channel=ParqueCulturaldeValpara%C3%ADso">https://www.youtube.com/watch?v=gevwKhH0FLw&amp;ab_channel=ParqueCulturaldeValpara%C3%ADso</a>
2018	Foto	BABAEL (A+B)	Afiche		<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.161738527726895/250268168873930">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.161738527726895/250268168873930</a>
2018	Foto (2)	BABAEL (A+B)	Perfoconferencia BABEL (A+B)	En Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica	
2018	Foto (4)	Cuentos para una mujer que cerró los ojos	Ensayo "Cuentos para una mujer que cerró los ojos"	En Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica	
2018	Foto (6)	Nos dieron la mar	Ensayos "nos dieron la mar"		
2018	Video	-	Vamos a México: Otro cuerpo teatro	Vimeo, extractos de ensayo	<a href="https://vimeo.com/284992268">https://vimeo.com/284992268</a>
2018	Foto	-	Afiche	IV Encuentro de Teatro de los y las oprimidos	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/216550145579066">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/216550145579066</a>
2018	Foto (32)	Hacia una ética de la otredad	Taller y ponencia "Hacia un ética de la Otredad"	Academia de Humanismo Cristiano	
2019	Foto	Talleres FONDART ciegas	Afiche Taller de teatro para personas con baja visión y ciegas	En CEMIPRE	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180398049372">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180398049372</a>
2019	Foto	Talleres FONDART	Afiche Taller de teatro en Lengua de Señas	En CONSORVAL	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180381382707">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180381382707</a>

Año	Tipo	Proyecto	Material	Notas	Link
2019	Foto	Talleres FONDART	Afiche Taller de Teatro para todxs	En Organización no Gubernamental Paso A Paso Chile	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180408049371">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/pcb.425181211382624/425180408049371</a>
2019	Foto (110)	Talleres FONDART	Taller de teatro para todxs	En la Asociación Paso a paso	<a href="https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.475284583038953">https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.475284583038953</a>
2019	Foto (45)	Talleres FONDART	Taller de teatro en lengua de señas	En CORSORLVAL	<a href="https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.49522337711744">https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.49522337711744</a>
2019	Foto (156)	Talleres FONDART	1er Encuentro de teatro Inclusivo	Junto a Corporación de Sordos de Valparaíso, CEMIPRE y La casa de los Peces	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/506404646593613">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/506404646593613</a>
2019	Foto (28)	Volver a sentirse tribu	Volver a sentirse tribu	Con la Compañía Teatro Renaciendo	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575751202992290">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575751202992290</a>
2019	Foto (40) y Video (7)	La revolución de todxs los cuerpos	Acción artística para la marcha del 3 de Diciembre. Taller de percusión vibratoria, teatro inclusivo y hacia una ética de la otredad	Impartido por Tsonami, teatro Renaciendo y Otro Cuerpo en la Quinta Vergara.	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575748186325925">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/575748186325925</a>
2019	Foto	Hacia una ética de la otredad	Afiche taller Hacia una ética de la otredad	En Casa Celesia Volia	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/477602706140474">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/477602706140474</a>
2019	Foto (51)	-	Marcha día internacional de la Personas con Discapacidad	Tras la Revolución de todxs los cuerpos, tras 18 de octubre	<a href="https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.571642983403112">https://www.facebook.com/media/set/?vanity=Elotrocuerpo&amp;set=a.571642983403112</a>
2019	Foto (2)	Nos dieron la mar	Afiche de convocatoria	Búsqueda de susuradorxs	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/494791761088235">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/494791761088235</a>
2020	Video	-	Conversatorio sobre Discapacidad y creación artística	Gobierno de Zapopán, Alberto Lomnits y Sofía Olmos	<a href="https://www.facebook.com/ZapopanCultura/videos/479336696366238/">https://www.facebook.com/ZapopanCultura/videos/479336696366238/</a>
2020	Video	-	Teatro en una Canción	Presentación de la compañía	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=d-60MIWePns&amp;ab_channel=andr%C3%A9shem%C3%A1ndezh">https://www.youtube.com/watch?v=d-60MIWePns&amp;ab_channel=andr%C3%A9shem%C3%A1ndezh</a>
2020	Video	-	Conversatorio de Fundación teatral Constelación	Sobre la pandemia	<a href="https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/posts/732773747290034">https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/posts/732773747290034</a>

Nota. Elaboración propia.

**Tabla 4.** Archivo Audiovisual revisado para el caso de María Siebald como creadora escénica.

## MATERIAL AUDIOVISUAL

### María Siebald como creadora escénica

Año	Tipo	Proyecto	Material	Notas	Link
2010	Video	Videos musicales	"Comfortably numb" - Sissor Sisters	Primer video clip	
2011	Video	Videos musicales	"Rock with you" - Michael Jackson		
2012	Video	Canto Visual	Coro de Bahía Inútil	MAVI	
2012	Video	Canto Visual	"We are sudamerican rockers" - Los prisioneros	Registro Concierto Exposición Francisca Benitez en el Museo de Artes Visuales (MAVI)	
2012	Video	Videos musicales	"Puré de papas" - Cecilia la incomparable		
2012	Video	Videos musicales	"Un año de amor" - Luz Casal		
2012	Video	Concierto en MAVI	"Un año de amor" - Luz Casal	Registro Concierto Exposición Francisca Benitez en el Museo de Artes Visuales (MAVI)	
2012	Video	Bahía inútil en señas	Registro "One for strenght"	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/95654272">https://vimeo.com/95654272</a>
2013	Foto (35)	Festival Todos somos diferentes	"Un año de amor" - Luz Casal	Facebook	<a href="https://web.facebook.com/festivalTSID/photos/284500568356302">https://web.facebook.com/festivalTSID/photos/284500568356302</a>
2013	Video	Videos musicales	"We are sudamerican rockers" - Los prisioneros		
2013	Video	Bahía inútil en señas	Registro "3cm 10 min"	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/96428477">https://vimeo.com/96428477</a>
2013	Video	Bahía inútil en señas	Registro Concierto por Andrea Araya	cápsula documental, con Manuela Infante	<a href="https://vimeo.com/96259999">https://vimeo.com/96259999</a>
2014	Video	Videos musicales	"Tears dry on their own" - Amy Winehouse	Inglaterra, BSL	
2014	Video	-	Reportaje Ahora Noticias	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/96428477">https://vimeo.com/96428477</a>
2014	Video	-	Entrevista Gran Avenida, TVN	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/96261994">https://vimeo.com/96261994</a>
2014	Video	-	Reportaje "La música del Silencio" Canal 13	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/104218059">https://vimeo.com/104218059</a>
2015	Foto	-	Afiche Lanzamiento Reyloj Pascuala Ilabaca y Fauna	Facebook	<a href="https://www.facebook.com/photo?fbid=10207299827311362&amp;set=t.100000320588215">https://www.facebook.com/photo?fbid=10207299827311362&amp;set=t.100000320588215</a>

Año	Tipo	Proyecto	Material	Notas	Link
2015	Video	Transmisor	Radio de música para personas sordas	cápsula documental	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yHkcAm5IWW0&amp;ab_channel=MaríaSiebaldMaríaSiebald">https://www.youtube.com/watch?v=yHkcAm5IWW0&amp;ab_channel=MaríaSiebaldMaríaSiebald</a>
2015	Video	Transmisor	"Despabilate" - Ana Tijoux		
2015	Video	Transmisor	"Antipatriarca" - Ana Tijoux	[Nota]	
2015	Video	Transmisor	Llévame muy lejos- Ana Tijoux	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/170568967">https://vimeo.com/170568967</a>
2015	Video	Transmisor	Fragmento La Sonora Palacios	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/143030680">https://vimeo.com/143030680</a>
2015	Video	Transmisor	Fragmento Los Ángeles negros	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/143030053">https://vimeo.com/143030053</a>
2015	Video	-	Actriz realiza video clips para personas sordas	Entrevista en Radio Cooperativa	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=sZ9K8V8TaeQ">https://www.youtube.com/watch?v=sZ9K8V8TaeQ</a>
2015	Video	-	Intervenciones en lengua de señas	Entrevista en Nicolate Show	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7FeX6w9LeZc&amp;ab_channel=LiberenaNicol%C3%A1s">https://www.youtube.com/watch?v=7FeX6w9LeZc&amp;ab_channel=LiberenaNicol%C3%A1s</a>
2015	Video	-	Anvonni 2015 en cultura	Buenos días a todos, tvn	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=o4AKUvCsEKw&amp;ab_channel=TVN">https://www.youtube.com/watch?v=o4AKUvCsEKw&amp;ab_channel=TVN</a>
2016	Video	NZ Canal Infantil	"El ratón" - Mazapán		<a href="http://nzcanalinfantil.com/">http://nzcanalinfantil.com/</a>
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "El ratón"		
2016	Video	NZ Canal Infantil	"Camavalito del ciempiés" - Mazapán		
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "Camavalito del ciempiés"		
2016	Video	NZ Canal Infantil	"La jirafa resfriada" - Mazapán		
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "La jirafa resfriada"		
2016	Video	NZ Canal Infantil	"Caracol agustín" - Mazapán		
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "Caracol Agustín"		
2016	Video	NZ Canal Infantil	"La rana Inés" - Mazapán		
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "La rana Inés"		
2016	Video	NZ Canal Infantil	"Andrés el pez" - Mazapán		
2016	Video	NZ Canal Infantil	Vocabulario "Andrés el pez"		
2017	Video	Encuentro Incluye del GAM	Taller coro en LSCh	"Fe" - Jorge González	
2017	Video	Trasunto #1	Sin título - Catalina Gré		
2017	Video	Trasunto #1	Amiga inmortal - María José Garcés		
2017	Video	Trasunto #1	Sin título - Juan Santander		
2017	Video	Trasunto #1	El cuchillo sumergido - Ignacio Mardones		



Año	Tipo	Proyecto	Material	Notas	Link
2017	Video	Trasunto #1	Amiga inmortal - María José Garcés		
2017	Video	Trasunto #1	Sin título - Juan Santander		
2017	Video	Trasunto #1	El cuchillo sumergido - Ignacio Mardones		
2017	Video	Trasunto #1	Detrás de la montaña - Daniela Catrileo		
2017	Video	Trasunto #1	Un paseo - Francisco Ide		
2017	Video	Trasunto #1	Lecturas de invierno - Rodrigo Olavarría		
2017	Video	Transmisor	Trailer TRANSMISOR	Festival internacional Santiago a mil	
2018	Video	Videos musicales	"Dont Stop me now" - Queen		
2018	Video	Trasunto #2	Pusieron a mi lado a una hermana - Ángela Segovia		
2018	Video	Trasunto #2	La creación en siete días - Berta García Faet		
2018	Video	Trasunto #2	Límites - Laura Casielles		
2018	Video	Trasunto #2	La llave - Luz Pichel		
2018	Video	Trasunto #2	El gran océano plástico - Jèssica Pujol		
2018	Video	Trasunto #2	El ocaso - Miguel Ángel Sampedro		
2019	Video	El reloj de la Bestia	Obra completa	Vimeo	<a href="https://vimeo.com/379906978/ab17644f79">https://vimeo.com/379906978/ab17644f79</a>
2019	Video	El reloj de la Bestia	Entrevista para BioBio		<a href="https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2019/11/22/detras-de-las-mascaras-un-nino-en-busca-de-amor-enfrenta-el-reloj-de-la-bestia.shtml">https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2019/11/22/detras-de-las-mascaras-un-nino-en-busca-de-amor-enfrenta-el-reloj-de-la-bestia.shtml</a>
2019	Video	El reloj de la Bestia	Trailer "El Reloj de la Bestia"		
2019	Video	Trasunto #2	Les Matarifes	Reseña sobre la instalación	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JgVqAe7Mn0s&amp;ab_channel=LesMatarifesf6">https://www.youtube.com/watch?v=JgVqAe7Mn0s&amp;ab_channel=LesMatarifesf6</a>
2020	Video	-	Conversatorio Red de Salas	Públicos e Inclusión desde la creación a la gestión cultural	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=73ovQ7nDpBU&amp;t=21s&amp;ab_channel=RedSalasdeTeatro-SantiagodeChile">https://www.youtube.com/watch?v=73ovQ7nDpBU&amp;t=21s&amp;ab_channel=RedSalasdeTeatro-SantiagodeChile</a>
2020	Video	Hermosa Compañía	Las medias de los flamencos - Ignacio Quiroga		<a href="https://vimeo.com/470390693">https://vimeo.com/470390693</a>

*Nota.* Elaboración propia.

## 2. Entrevistas y talleres

La muestra en relación a entrevistas y talleres se realizó por “bola de nieve” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014), comenzando por las directoras de ambos casos. Alcanzó un total de 10 entrevistas y se cerró considerando, por un lado, el principio de saturación

(Canales, 2006) –es decir, la información comenzó a reiterarse entre los/las informantes–, y por otro, habiendo entrevistado a la mayor cantidad de participantes activos de ambos colectivos. En el caso de los proyectos de María Siebald como creadora escénica, la muestra está conformada por la directora, un editor, un actor sordo (que también participa en *Otro Cuerpo*), una bailarina de “Nerven & Zellen” y una performer de “Trasunto #1”. En el caso de *Otro Cuerpo*, la directora de la compañía, dos actrices profesionales, un actor sordo, un actor ciego y la intérprete de LSCh de “Nos dieron la mar”. No consideré criterios especiales para construir esta muestra, ya que al ser experiencias conformadas por un grupo reducido de personas, prioricé llegar a la mayor cantidad posible de entrevistas antes de hacer una selección sobre a quienes podría entrevistar.

A continuación se muestra una tabla con los/las entrevistados/as para el caso de María Siebald como creadora escénica y una breve caracterización.

**Tabla 5.** *Entrevistados/as para el caso de María Siebald como creadora escénica.*

<b>Los proyectos de María Siebald como creadora escénica</b>	
Informante	Caracterización
1. M. Siebald	Mujer, actriz profesional, directora de los proyectos estudiados.
2. R. Olavarría	Hombre, escritor, editor, participó en la edición de los poemas interpretados en “Trasunto” y en la adaptación dramática de la obra “El reloj de la Bestia”.
3. B. González	Mujer, bailarina profesional, participó en la interpretación de música para “Nerven & Zellen” y también en la interpretación de poesía para “Trasunto”.
4. I. Torres	Mujer, bailarina, coreógrafa y performer, investigadora escénica. Participó en el taller impartido en el GAM y como performer en “Trasunto”.

*Nota.* Elaboración propia.

En la siguiente tabla se muestran las/los entrevistadas/os para el caso de *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* y una breve caracterización.

**Tabla 6.** *Entrevistados/as para el caso de Otro Cuerpo: Teatro e Investigación.*

<b>Otro Cuerpo: Teatro e Investigación</b>	
Informante	Caracterización
1. A. Castel	Mujer, epiléptica, mexicana, actriz

	profesional, directora de la compañía.
2. N. Mardones	Mujer, actriz profesional, encargada de la investigación del uso escénico de la Lengua de Señas Chilena
3. C. Cisternas	Hombre, sordo, actor, artista visual, trabajó junto a María Siebald en “El Reloj de la Bestia”, encargado de la investigación del uso escénico de la Lengua de Señas Chilena.
4. V. Vejar	Mujer, actriz profesional, encargada de la investigación de la corporalidad ciega y con baja visión en escena
5. A. Soto	Hombre, ciego, actor, participó de un taller impartido por la compañía y actualmente se encuentra participando en la creación de un montaje.
6. J. Jofré	Mujer, intérprete de Lengua de Señas Chilena, participó como intérprete en ensayos y en la primera versión de la obra “Nos dieron la mar”.

*Nota.* Elaboración propia.

Los talleres realizados fueron cinco: para el caso de *Otro Cuerpo* realicé tres talleres (junto a A. Castel, N. Mardones y C. Cisternas) y para el caso de los proyectos de María Siebald, realicé dos (junto a M. Siebald y R. Olavarría). El criterio utilizado para la selección de los participantes fue, principalmente, su trayectoria de participación en los casos de estudio (cantidad de tiempo y proyectos realizados).

## Plan de análisis

Para el análisis de la información utilicé tres ejes: 1) la información obtenida por medio de la revisión del archivo audiovisual, 2) la información obtenida a través de las entrevistas y 3) la información obtenida a través de los talleres. Para sistematizar la información del primer eje de análisis, elaboré una ficha para cada caso, organizando el material por año, proyecto, tipo (foto o video), contenido del material, notas y link de referencia (Tablas 3 y 4), para posteriormente realizar el análisis correspondiente. Para el segundo eje de análisis transcribí cada entrevista, destacando el contenido relevante y levantando las categorías que me sirvieran para responder al objetivo general y los objetivos específicos. A partir de este material, redacté un documento con el análisis correspondiente a cada caso. Para el tercer eje de análisis realicé un proceso similar al de las entrevistas, en cuanto a transcripción, identificación de contenido y construcción de categorías. Ya construidos los tres ejes de análisis, respondí cada objetivo específico con la información previamente sistematizada, la que puse en diálogo con el marco teórico-conceptual y la bibliografía revisada. Proceso que se sometió a múltiples correcciones.

## Consideraciones éticas

Dada la especificidad del grupo de personas que conforman ambos casos, me enfrenté a ciertas limitaciones. Por ejemplo, al no manejar la Lengua de Señas Chilena (LSCh) a cabalidad, me vi ante la necesidad de recurrir a una intérprete para entrevistar a C. Cisternas (actor sordo), lo que me obligó a interpretar su interpretación. Creo que esta distancia comunicativa es importante de considerar, ya que en las traducciones e interpretaciones, hay ideas que se pierden en el camino. Otro ejemplo es que el hecho de que la investigación sea *escrita* puede dificultar su lectura para algunas personas que participan en estos colectivos. En este sentido, entiendo que si bien estas limitaciones no están dadas, sino que toman especial fuerza en la consideración o no consideración de estrategias que permitan superarlas, me situó en el campo reconociendo una posición de desventaja como investigadora al no pertenecer a la comunidad y no manejar ciertas herramientas que me permitan acortar distancias comunicativas.

Por último, cabe mencionar que para las entrevistas y talleres realizados se solicitó un consentimiento oral para su grabación y uso de dicho material para el análisis de esta investigación, el cual se corroboró a través de un documento escrito que contempló el consentimiento del uso de sus nombres. La decisión de colocar los nombres responde al hecho de que los informantes son artistas e investigadoras/es. Por lo tanto, existen autorías artísticas e intelectuales involucradas que, desde mi punto de vista, deben ser reconocidas como cualquier otra autoría académica, con el fin de continuar con el desarrollo de esta área de investigación sin excluir aportes que la enriquezcan debido a su procedencia disciplinar.

## Resultados

### 1. Nociones sobre discapacidad y/o diversidad funcional entre las/los participantes de ambos casos de estudio.

Las nociones que se presentan a continuación corresponden a imágenes que circulan entre los/las participantes de ambos casos de estudio y que de alguna forma se van plasmando en sus discursos. Estas imágenes entran en diálogo con ciertos referentes teóricos expuestos anteriormente, los que servirán para completar las ideas identificadas sobre estos conceptos.

#### 1. 1. Discapacidad

Entre los/las participantes en general hay un consenso en que ésta alude a algo que tendría que ver con el medio, con el contexto sociocultural y su organización según "valores culturalmente situados" (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021), y no con una discapacidad inherente a la persona. Esta noción va en línea al modelo social presente en la Convención Internacional sobre los Derechos de las personas con Discapacidad (ONU, 2006). Corresponde a la perspectiva de que "las personas están en situación de discapacidad

porque es el medio el que no otorga las capacidades para que las personas se desarrollen” (N. Mardones, entrevista, 12 de mayo 2021). O como bien lo explicó A. Soto (actor ciego), desde su propia experiencia:

Yo creo que, bueno, uno es un sujeto en condiciones de discapacidad en momentos determinados no más, porque en realidad yo no soy discapacitado dentro de mi espacio, porque yo opero desde el Smart TV hasta la lavadora, manejo el computador, manejo mi teléfono, manejo la freidora eléctrica. No sé po, todo. (A. Soto, entrevista, 22 de junio 2021).

Respecto a los proyectos liderados por María Siebald en particular, el concepto de discapacidad no es aplicado en ninguno de sus proyectos, ya que éstos tienen por finalidad generar contenido para la *comunidad sorda*. Por lo tanto, los/las participantes utilizan ese término antes de situarse desde otras categorías. Como señaló el editor:

Yo no pienso mucho en términos de discapacidad, sino en particularidades individuales solamente. Por supuesto que hay algún tipo de características que limitan profundamente a algunas personas, pero para mí, me gusta considerarlas como a una persona a la vez y como colectivo solamente en términos de la necesidad de reivindicar para ellos, ellos, totalmente, espacios políticos y espacios sociales (R. Olavarría, entrevista, 4 de marzo 2021).

Lamentablemente, dentro de la muestra de entrevistas y talleres de este caso no pude incluir a los/las artistas sordos/as que han participado en los proyectos de la creadora escénica debido a que mis intentos de contacto no fueron exitosos. Cuestión que se debe tener en cuenta al momento de pensar sobre la distancia hacia el término discapacidad, ya que está dada desde corporalidades normofuncionales.

De todos modos, se entiende que si bien la categoría podría ser utilizada como herramienta política –como una forma de acercarse a la comunidad en situación de discapacidad, de posicionarse ante la institucionalidad, de confrontar los estigmas, etc.–, se presenta como una categoría problemática o al menos, digna de problematizar. Esto debido a la connotación limitada con la que define a las personas diversofuncionales, cuando pareciera ser que son los contextos los que las convierten en personas en situación de discapacidad.

Por último, me parece interesante agregar un comentario de una de las actrices de la compañía *Otro Cuerpo*, respecto a las nociones que circulan dentro de la institucionalidad. La actriz señaló: “Yo tuve que mentir mis exámenes médicos para entrar a estudiar teatro” (N. Mardones, entrevista, 12 de mayo 2021), respecto a la certificación médica exigida para poder entrar a estudiar la carrera de teatro en la Universidad de Valparaíso. Este hecho nos habla, por un lado, sobre nociones institucionales que excluyen y estigmatizan a las personas que no corresponden a una cierta norma corporal o integridad corporal obligatoria (McRuer, 2006), entendiendo que estos exámenes son exigidos con el fin de certificar la *capacidad* de rendir físicamente ante las exigencias de un estándar corporal ideal, sin considerar ni validar otras formas de aproximación al teatro profesional solo por el hecho de ser diferentes.

No obstante, también nos habla sobre una agencia ante esta situación y las barreras que comprende. Campbell (2008) sostiene que el capacitismo como sistema de opresión no solo se vive de forma externa, sino que también se va desarrollando internamente y va construyendo subjetividades. Es decir, si bien circulan imágenes sobre la discapacidad que están marcadas por el estigma de la diferencia, las repercusiones internas de estas nociones no necesariamente las confirman. Sino más bien, como sucedió en este caso, las sobrevienen y las desmienten, considerando que la actriz no solo sacó su título profesional, sino que hoy en día se desenvuelve como tal y además problematiza en su trabajo estas mismas nociones.

## 1. 2. Diversidad Funcional

Retomando lo planteado sobre el Modelo de la Diversidad Funcional de Palacios y Romañach (2005), ésta es definida como la variedad de formas de operar en la cotidianidad, las que no responden necesariamente a lo socialmente aprendido como “normal”, haciendo énfasis en que la diferencia también merece dignidad. Teniendo esto en consideración, el término “diversidad funcional” toma significados distintos entre los casos de estudio. Para el caso de María Siebald como creadora escénica éste se vuelve un concepto lejano (al igual que el de discapacidad), mientras que para la compañía *Otro Cuerpo*, éste se vuelve una posición política e identitaria, en tanto se vuelve una propuesta crítica para nombrar la diversidad de realidades corporales desde y para las cuales trabajan.

Aún así, dentro del colectivo el término es entendido desde diferentes aristas. Por ejemplo, uno de los actores señaló en su entrevista que para él la diversidad funcional es “la mezcla de todas las discapacidades” (A. Soto, entrevista, 22 de junio 2021), mientras que para N. Mardones (actriz profesional) y J. Jofré (intérprete de LSCh) la diversidad funcional refiere al hecho de que todos somos diferentes y tenemos diferentes formas de llegar al mismo fin. En la misma línea, la directora de la compañía explicó que para ella la diversidad funcional:

Se relaciona más con el hacer cosas pero de acuerdo a una operatividad, una serie de técnicas que son distintas, diversas, alejadas de la norma de los típicos lenguajes o bueno, las técnicas del cuerpo que tiene otra gente ¿no? Esto lo relaciono a que sabemos que las coreografías sociales implican ciertas maneras de hacer las cosas: ciertas maneras de beber agua, de caminar, de sentarse, escribir. Una persona con diversidad funcional realizará estas mismas actividades seguramente, pero no es la manera normativa o típica en la que se realizan de acuerdo a como la norma indica o como la técnica del cuerpo debería de ser. De manera que la diversidad funcional es una relación compleja que se establece entre individuo, su cuerpo, su corporalidad, y el entorno, o la relación que tiene con el espacio en donde habita (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021).

Hasta aquí, las nociones en general se corresponden con lo planteado por Palacios y Romañach (2005) en el Modelo de la Diversidad Funcional. Sin embargo, el actor C. Cisternas en la primera entrevista del “Catastro de Artistas Diversofuncionales” de *Otro Cuerpo* (30 de enero 2021) agregó a la definición anterior que, mientras la discapacidad habla sobre una realidad individual que se ha visto impedida, la diversidad funcional habla sobre una comunidad. Desde su perspectiva, se trata de un conjunto diverso de personas que se agrupa en torno a una identidad compartida que ha resignificado el concepto de

discapacidad. En un diálogo junto a la directora de la compañía, el actor respondió a la pregunta “¿qué es para ti la diversidad funcional?” de la siguiente forma:

- C. Cisternas: Antes en los grupos, una persona con discapacidad estaba sola, aparte. No encontraba a alguien igual. Entonces las personas con diversidad están todas juntas, pueden estar unidas y relacionadas. Por ejemplo, están las comunidades, los lugares donde pueden ir...
- A. Castel: Aprecio mucho esa diferencia que haces donde discapacidad es pues, que parece peyorativo y que solo se concentra en el problema, y diversidad funcional es una comunidad. Es que todas somos diferentes y ahí dentro de esas diferencias hay grupos que se asocian, nos podemos echar la mano, ayudar, apoyar. Eso me gusta mucho, mucho y estoy muy de acuerdo.

Por lo tanto, identifico tres perspectivas sobre la diversidad funcional dentro la compañía: 1) la diversidad de discapacidades que pueden existir, entendiendo que el término discapacidad abarca múltiples realidades corporales 2) la diversidad de formas de hacer que tienen las personas para llegar al mismo fin, las que no corresponden necesariamente a la manera normativa y 3) un grupo diverso de personas que ha resignificado el término de discapacidad para identificarse como una comunidad.

Desde estas nociones se levanta la pregunta sobre la cualidad identitaria del término, ya que siendo un concepto que nos habla sobre un complejo entramado de experiencias corporales y sensoriales, es entendido como un término que logra reunir esta diversidad. Como se manifiesta en un comentario de una de las performers del proyecto “Trasunto” de María Siebald. Al preguntarle qué entiende por diversidad funcional, la bailarina respondió:

Más que lo entiendo por eso, es todo lo que dejé de entender con lo otro. (...) Creo que se pueden repetir imaginarios de cuerpo, de salud mental... pero creo que nadie se replica. Y no porque seamos especiales ni nada, pero creo que por eso es la gran crisis con la medicina occidental y no con lo que te pregunta, sino con todo lo que te deja de preguntar (...) Entiendo todo en verdad cuando hablamos de diversidad funcional. Es como lo demás que me quedan miles de baches y de ausencias (I. Torres, entrevista, 9 de agosto 2021).

Por lo tanto, si la diversidad funcional reúne una compleja red de experiencias corporales y formas de hacer en la cotidianidad, la que puede traducirse en un sentido de comunidad o incluso como un todo, ¿cuál es el punto de encuentro dentro de esta complejidad que le otorga su cualidad identitaria?

Pareciera que el punto de encuentro solo surge cuando constituye la posibilidad de reivindicar un espacio político que ha sido mermado para quienes, al no responder a una norma corporal, se identifican con el término. Similar a lo que plantean McRuer (2006) y Tom Siebers (2012). Ambos autores sostiene que sí se puede hablar de una identidad asociada a la discapacidad –la que McRuer (2006) propone llamar la identidad *crip*–, entendiendo que ésta es compleja, fluida, irreductible a una sola experiencia y al mismo, inseparable del cuerpo que la encarna. Esto es posible debido a las experiencias en común marcadas por las opresiones del capacitismo, aunque en su totalidad sean múltiplemente complejas, funcionan como un conjunto a la hora de nombrar la desigualdad a la que se enfrentan respecto al resto de la población. Ambos autores señalan que esta cualidad carga

una visión crítica sobre el orden social y potencialmente transformadora, ya que la expresión de las múltiples posibilidades corporales no normativas pone en evidencia los límites de la norma y los privilegios de quienes la cumplen.

### 1. 3. Comunidad Sorda

Respecto al término de “comunidad sorda”, es importante aclarar que si bien mantiene un vínculo social, institucional e histórico con el término discapacidad, se reconoce como una cultura por sí misma. Principalmente debido a la concepción del mundo ligada a la relevancia de la visualidad. Teniendo esto en consideración, las propuestas de María Siebald como creadora escénica están dirigidas principalmente a la comunidad sorda, y se sostienen en la noción de que esta es una comunidad y una cultura marginada de las artes de la cultura oyente. Por lo tanto, sus proyectos se instalan como puente entre *ambas culturas*, pero en los términos y las condiciones de la comunidad sorda. Como se refleja en el comentario de la actriz de la obra “El Reloj de la Bestia”:

He sufrido mucha como discriminación del mundo. A ver... de todos. De mi familia, del colegio, de la universidad. Siempre me he sentido como aislada. Y yo creo que por eso me gusta actuar. Porque me da la oportunidad de poder expresarme. De poder expresarme con señas, que es lo que a mí me gusta, que es como mi lengua natural (K. Maureira, entrevista con Leopoldo Pulgar, 22 de noviembre 2019)

Ligado a lo anterior, otra de las nociones que circula entre los/las participantes de este caso es que la comunidad sorda se encuentra en una posición de desigualdad respecto al acceso a la educación, la que les ha privado de herramientas para acceder a la información y al contenido educativo y cultural en general, considerando que gran parte se encuentran en español escrito –forma lingüística que corresponde a una segunda lengua para la comunidad sorda (Herrera, Chacón y Saavedra, 2016). Si bien, como sostiene la directora, “ahora hay una campaña muy fuerte dentro de la comunidad sorda, desde los mismos sordos, de decirle a los otros sordos «Hey, lee». Como: «Leamos, hace bien»” (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021), ha habido en general escaso material accesible, tanto desde la cultura oyente para la cultura sorda y viceversa. Lo que genera una brecha de desigualdad importante en el acceso a la educación y la información. A modo de ejemplo, la directora comentaba que uno de los actores sordos que participó en uno de sus proyectos dejó sus estudios profesionales debido a la falta de material accesible o de intérpretes que pudieran ayudarle con el contenido de los cursos. Contaba:

Ha tratado de entrar al Instituto Los Leones a estudiar actuación, a no sé cuánto, a postular a no sé qué y no lo aceptan ¿cachay? Lo aceptaron en el Instituto Los Leones y es como... onda en voz le ponían puros sietes pa’ pasarlo. Le daba una rabia a él ¿cachay? Decía “¿cómo el profesor, sabiendo que tiene una persona sorda, no investiga o no hace un trabajo para mí?” ¿cachay? Al final terminó yéndose. (...) Tiene mucha rabia porque es un actor impactante, ha actuado en cortos, ha hecho películas, ha hecho varias cosas ¿cachay? Pero no se puede desarrollar ¿cachay? No puede estar en una academia ¿cachay? No puede cursar cuatro años para ser así ya el más bacán actor de Chile sordo ¿cachay? No puede (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021).



En este sentido, para el editor lo que marca la estética de los proyectos de María es que “detrás de estos trabajos existen las demandas de igualdad, de que se cumpla la idea de que no sé, todas las personas somos iguales y tenemos iguales derechos a la educación” (R. Olavarría, taller, 22 de julio 2021). Es decir, son en sí mismos una protesta ante esta desigualdad. Al mismo tiempo, esta noción se complementa con un carácter de lucha política que se ha incrementado en los últimos años dentro de la misma comunidad sorda, sobretodo considerando lo que significó el reconocimiento de la Lengua de Señas Chilena como la lengua oficial de las personas sordas en Chile en enero del 2021 (Biblioteca del Congreso Nacional, Ley N° 21.303). Al respecto Siebald señaló:

Te digo que hoy día ha cambiado muchísimo con los nuevos líderes sordos que han surgido, eso ha ido cambiando mucho. De hecho, como que los Facebook que ellos tienen siempre están debatiendo sobre cualquier tema. Pero en el fondo están haciendo ese ejercicio de que todos puedan debatir, de que no tengan vergüenza de opinar. Bueno yo entiendo también la vergüenza que han tenido ¿cachay? Y sobre todo las mujeres sordas, como de manifestar su pensamiento y como han sido doblemente discriminadas ¿cachay? Como sobre todo las mujeres sordas, por ser sorda y por ser mujer, entonces... y dentro de la misma comunidad sorda ¿cachay? Entonces ahora, en cuanto a opiniones, están reventando las redes las personas sordas, se están tomando su espacio y están entendiendo que tienen que participar desde sí mismos y no de grupos (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021).

Considerando lo anterior, las nociones identificadas se desprenden principalmente del caso de María Siebald como creadora escénicas y giran en torno a tres ejes principales: 1) que se trata de una cultura y una comunidad, 2) que esta comunidad se encuentra marginada de la cultura oyente pero 3) se encuentra activa políticamente.

#### 1. 4. Monocuerpo y Cuerpo Dado

Por último, me parece pertinente mencionar dos conceptos que surgieron en la conversación con la directora de la compañía *Otro Cuerpo*, ya que involucran otra perspectiva crítica desde la cual entender la discapacidad. Estos son el “Monocuerpo” y el “Cuerpo dado”.

“El monocuerpo es pensar un cuerpo que tiene una discapacidad como que solamente tiene esa diversidad o discapacidad y no es cierto” (A. Castel, entrevista, 10 de marzo 2021). De la mano de lo que plantean Tom Siebers (2012) y McRuer (2006) sobre la complejidad que encarna la discapacidad, este concepto apunta a la falsa idea de que un cuerpo puede encontrarse en una sola condición de discapacidad al mismo tiempo y por lo tanto, las medidas de accesibilidad responden universalmente a una de estas condiciones a la vez. Cuando en realidad, las corporalidades son más complejas. Por ejemplo, suponer que las barreras de accesibilidad para una persona sorda se solucionan por medio de la adición de subtítulos, cuando aquella persona también puede tener otro tipo de dificultades vinculadas a la visión o a la comprensión lectora. La directora apunta a que la accesibilidad no puede ser entendida como una serie de normas a cumplir, “como una meta, como un manual ir poniendo: necesitamos intérprete, necesitamos iluminación, necesitamos...” (A. Castel,

entrevista, 20 de marzo 2021), ya que esa universalidad sigue reforzando estereotipos homogeneizantes sobre la discapacidad y la diversidad funcional.

El otro concepto corresponde al de “Cuerpo dado”. Sobre éste A. Castel explicó:

Hay un supuesto que me importa mucho preguntar, cuestionar y ojalá desmontar en el grupo que es el *Cuerpo dado* (...) hay un cuerpo supuesto, un cuerpo que es neoplatónico, que no envejece, no enferma, no siente, no tiene peso, no tiene carne ¿no? Y en este sentido, este cuerpo dado que quién sabe de quién estaríamos hablando cuando hablamos de ese cuerpo que no le duele nada, que es la abstracción indolora, inodora y todo lo demás de un cuerpo. Y es ese mismo agente al que a mí me interesa hacerle preguntas. Me interesa preguntarle porque me interesa saber qué ocurre cuando empieza a aparecer la carne en escena, dado que como artista escénica se me ha exigido muchísimas veces que sea ese cuerpo imposible. Me interesa saber qué ocurre cuando dejamos que ese cuerpo con carne se muestre, empiece a pesar. Entonces claro que se trata de cuestionar la normalidad, pero también se trata de poner en escena estas corporalidades. Expandir hasta ahora el repositorio de cuerpos posibles que puede albergar el teatro (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021).

Este concepto nos permite ilustrar los límites de aquel cuerpo abstracto en el cual se sostiene el capacitismo, al oponerse ante un cuerpo de “carne y hueso”. A la vez, se utiliza conscientemente como herramienta escénica y estética para provocar un remezón en los parámetros políticos en los que se enmarcan aquellos “cuerpos posibles que puede albergar el teatro” (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021). Ya que, como lo plantea Fischer-Lichte (2011), es la tensión encarnada entre el cuerpo orgánico (el cuerpo de carne y hueso) y el cuerpo semiótico (lo que éste representa) la que funciona como gestora de modos de ser y hacer que no se limitan solo al hecho artístico, sino que involucran todo lo sensible al estar cargadas sociocultural y políticamente. De manera que la presencia escénica de estos cuerpos *otros*, los cuerpos marcados por la discapacidad y/o la diversidad funcional, va modificando estéticas. Pero también, va perturbando la estructura política que ordena qué cuerpos pueden participar en el espacio público, o al menos, en el espacio escénico.

Por lo tanto, sumado a las definiciones de discapacidad y diversidad funcional ya expuestas, se encuentran estos otros dos conceptos (“Cuerpo dado” y “Monocuerpo”) que buscan problematizar ciertas nociones de la discapacidad y/o diversidad funcional que circulan en general y entre los/las mismos/as participantes.

## 2. Técnicas y metodologías de investigación y creación escénica en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad.

Para caracterizar las técnicas y metodologías, me apoyé principalmente en la revisión del archivo audiovisual y la información que me compartieron las y los participantes a través de las entrevistas y talleres, la que me permitió situar las técnicas dentro de metodologías de investigación escénica. Algunas corresponden a herramientas teatrales, otras se

desprenden de la diversidad funcional (lengua de señas, audiodescripción, ecolocalización, uso de bastón, etc.), y otras corresponden a creaciones propias de cada caso de estudio. Para responder a este objetivo, primero describiré todas las técnicas que pude identificar en cada caso a partir de la revisión del archivo audiovisual, entrevistas y talleres, y luego plantearé cómo estas técnicas se enmarcan dentro de las metodologías de investigación escénica.

Antes de empezar por la descripción de las técnicas y metodologías para cada caso en particular, cabe señalar que en ambos pude identificar que la investigación escénica que éstos involucran, conlleva el cuestionamiento o exploración sobre el orden que genera las barreras de desigualdad respecto a la población en situación de discapacidad y/o diverso funcional. De manera que las propuestas escénicas no solo responden a la superación creativa de estas barreras sino que también, como señala García-Canclini (2010), permiten poner en evidencia el orden social sobre el cual se levantan.

## 2. 1. Otro Cuerpo

Para el caso de Otro Cuerpo, pude identificar técnicas vinculadas a los procesos creativos y de taller, y otras relacionadas a técnicas de montaje. Los talleres y procesos de creación suelen trabajarse desde una aproximación lúdica, debido a que en muchas ocasiones los/las participantes no se encuentran familiarizados/as con el teatro. Como lo comentó uno de los actores, son personas que se han enfrentado a múltiples barreras para poder practicar las artes escénicas de manera profesional, o bien no han tenido un acercamiento previo de ningún tipo. El actor explicó:

Con el grupo de síndrome de down, con los chicos ha sido más difícil poder enseñarles el teatro porque es bien gestual, uno se tiene que mover harto, la expresividad... (...) Nunca hubo así como discriminación, sino que Anna siempre los animaba a todos para poder trabajar desde lo que ellos podían hacer. Por ejemplo, puede que uno tenga sus problemas, cuesta así expresarse corporalmente, entonces se hacía por medio de juegos, moverse, sonreír, y ahí uno podía expresar todas las emociones, sentimientos. Con los chicos ciegos también, con la comunidad ciega también pasaba lo mismo. Es difícil, por el lugar, que ellos supieran cómo moverse. Primera vez que trabajan con personas ciegas entonces tener contacto con ellos, no ser tan rápido, tener más cuidado, guiarlos al tocarlos (C. Cisternas, entrevista, 28 de mayo 2021).

La gran mayoría del trabajo revisado corresponde a procesos de taller, creación y ensayo, ya que muchos de los proyectos se basan en la formación teatral, tanto para personas en diversas situaciones de discapacidad como para profesionales interesados/as en realizar talleres dirigidos a esta población. Por lo que se puede deducir que la compañía está enfocada al trabajo pedagógico y a la investigación escénica de igual o incluso, de mayor manera que a la producción de montajes. Aproximación que les ha permitido acercarse a las comunidades, generar redes y lograr posicionarse como una opción accesible dentro del panorama de las artes escénicas para esta población.

Muchas de las dinámicas utilizadas que siguen este enfoque se basan en herramientas del teatro físico, en donde el cuerpo es el eje principal de creación y expresión. Los talleres,

como lo comentó la directora, buscan “explorar la dimensión del tacto, el olfato y bueno, la relación cenestésica<sup>18</sup> y sinestésica<sup>19</sup> entre los cuerpos” (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021). Se proponen indagar cómo se siente el cuerpo frente a ciertos estímulos (Figura 13) y cómo éstos se perciben desde diferentes sentidos. Por ejemplo, por medio de vendas que cubren la vista, se incentiva a activar los otros sentidos para desenvolverse expresiva y creativamente en el espacio (Figura 14). Estas técnicas tienen el propósito de tensionar la visualidad y la audición como sentidos principales de percepción, lo que llaman la “des-jerarquización de los sentidos”.

La desjerarquización de los sentidos refiere al ejercicio de desmontar los parámetros con los que se rige la cultura visual, oyente y neurotípica para la creación teatral. En la descripción de uno de estos talleres se lee:

Por des-jerquizar los sentidos, me refiero al desmontaje consciente de los componentes sensibles y sensoriales de una obra escénica desde la performance, dirección y el posterior montaje. La invitación es, disponer el cuerpo al riesgo, al desorden momentáneo que conlleva el desmontar los sentidos. El cuerpo entendido como agente epistémico, como centro complejo que puede des-aprender y re-ordenarse (El Otro Cuerpo: Teatro e investigación, 16 de julio 2021).

---

<sup>18</sup> La cenestesia refiere a un conjunto de sensaciones corporales internas que nos brindan información sobre el estado general del cuerpo.

<sup>19</sup> La sinestesia es la unión o mezcla de sensaciones que no responden necesariamente al estímulo usual que las genera. Por ejemplo: sentir el trato dulce de una persona.

**Figura 13.** *Taller para personas con diversidad cognitiva.*



*Nota.* Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019.

<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/475287346372010>

**Figura 14.** Taller “Ética y estética de la otredad y la accesibilidad”.



*Nota.* Se observa un ejercicio de experimentación en ceguera, Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019.

La directora también mencionó la “intercorporalidad” como técnica de ensayo y creación. Ésta consiste en un acercamiento recíproco y sensible a aspectos de una corporalidad o intelectualidad diferente, con el fin de llevar ese mutuo aprendizaje a escena. En sus palabras explicó:

Yo no soy sorda y nunca lo voy a ser, pero hay aspectos de la sordedad (...) [a las que] me puedo acercar para, en una situación de representación, poner en escena (...) si yo me acerco sensiblemente a esto, como actriz oyente puedo aprender muchísimas cosas como, así como actriz oyente, puedo ayudar a encontrar la respiración y conexión con su diafragma y proyectar hacia cualquier lugar que le interese su voz (A. Castell, taller, 3 de agosto 2021).

La “desjerarquización de los sentidos” y la “intercorporalidad” pueden leerse, desde la antropología del cuerpo, como formas de aplicar el embodiment. Es decir, como campos metodológicos de investigación basados en el cuerpo, situando al cuerpo como sujeto de estudio y no meramente como un objeto de estudio. El embodiment se experimenta en la acción y se caracteriza por tensionar la capacidad pre-reflexiva del cuerpo frente a la capacidad crítica o reflexiva sobre las matrices simbólicas y culturales que se inscriben en los cuerpos y sus prácticas. Eso es lo que estas técnicas o aproximaciones buscan, colocar al cuerpo en el centro de la experiencia para producir desde ahí una investigación sobre las estéticas posibles para la realidad sensible que se experimenta. Dicho de otra manera,

buscan estímulos sensoriales que incentiven la creación y ofrezcan un acercamiento sensible a otras realidades corporales.

En este sentido, las técnicas empleadas se basan en la investigación y en el cuestionamiento de la norma que rige el orden social que margina e infantiliza a la comunidad de personas diverso funcionales. Retomando lo planteado por García-Canclini (2019), estos mecanismos que se basan en la experimentación sensorial permiten poner en evidencia dicha norma y así poder problematizarla.

Otra esfera de la experimentación dentro de la compañía se relaciona con el sonido. Una de las actrices de la compañía se ha ido formando en técnicas y herramientas sonoras que han puesto en práctica en montajes y talleres. Ella, junto a un actor ciego, estuvieron a cargo del taller impartido en CEMIPRE (centro de rehabilitación para personas con ceguera y baja visión del Ministerio Presbiteriano) el año 2019, en el cual se trabajó desde las herramientas del teatro para el desarrollo de habilidades como la ecolocalización (ubicación en el espacio a partir de los ecos de sonido) a partir del uso del bastón como elemento escénico. Además, se trabajó sobre paisaje sonoro con el apoyo de micrófonos y parlantes para amplificar el sonido, y se realizaron ejercicios de replicación de ambientes. Por ejemplo, uno de sus participantes comentaba:

Hicimos un tipo de performance de cuando te subes a una micro, ¿cuáles son los ruidos en este caso? Nosotros nos movemos básicamente, o parte importante, a través del ruido entonces, ¿cuáles son los ruidos que reconoces cuando tomas una micro [bus de transporte público]? Entonces está el tipo que te vende el dulce, el cómo le dice el chofer a una niña, cómo saluda a un joven, a un estudiante, que es distinto (A. Soto, entrevista, 22 de junio 2021).

Cabe señalar que este taller estuvo compuesto en su mayoría por adultos/as mayores, lo que significó una adecuación a lo que habían sido las técnicas y metodologías de la compañía hasta ese entonces. Sobre esa experiencia la actriz comentó:

Aquí tuvimos que dar vuelta y decir “espérate, estamos trabajando con adultas mayores, son personas ciegas entonces hay que tener un doble, triple cuidado en este trabajo”, lo que resultó muy interesante en términos de cómo ir guiando estos talleres. Claro, ya no poner tanto el énfasis en el cuerpo en acción, que sí lo hacíamos, pero con hartito cuidado, y ya más como en la escucha y el diálogo (V. Vejar, entrevista, 22 de abril 2021).

Este ejercicio podría interpretarse como ejemplo de la permanente experimentación e investigación en la que se encuentran sus participantes, la que les obliga a ir redefiniendo prácticas e ir en busca de nuevas herramientas que les permitan llegar a sus objetivos. Otro ejemplo de estos procesos de experimentación y creación sonora se muestra en un afiche de convocatoria en el que se buscan a personas que hicieran de “susurradorxs” en la obra “Nos dieron la mar” (Figuras 14 y 15), invitándoles a participar de los ensayos y de la obra. En el afiche se lee:

Llamamos susurradorxs al equipo de actores y actrices que realizan la audio-descripción en la obra. Se trata de un personaje-coro que permite la

accesibilidad para personas con debilidad visual o ceguera y contribuye a la generación de la atmósfera en la puesta en escena (Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 12 de agosto 2019).

Este elenco tiene la función de acompañar desde la entrada a las personas a quienes se les facilitará la audiodescripción (una a dos personas por susurrador/a), tomando un papel dentro de la obra que envuelve a la audiencia, es decir, dirigiéndose a ella desde la ficción teatral. El guión de la audiodescripción fue trabajado junto al resto de la obra en su conjunto e incluyó líneas que escapan del susurro de la voz e intervienen en voz alta en la obra de forma coral. Cabe señalar que para que esta dinámica pueda operar de forma óptima, el espacio del teatro es previamente planificado, considerando la disposición adecuada para las características y las necesidades específicas de la audiencia. Se dividen tanto las butacas como el ingreso según si la persona requiere de audiodescripción, si habla LSCh, si cuenta con alguna diversidad física o si asiste como público general.



Figura 15. Afiche de convocatoria para equipo de susurradorxs (1)

CONVOCATORIA

OtroCuerpo  
Teatro e Investigación

# Equipo de Susurradorxs

Para integrarse a la Agrupación de Teatro e Investigación OTRO CUERPO en el montaje:  
**NOS DIERON LA MAR**  
que se presentará en Santiago y la V Región en Diciembre 2019 y Enero 2020

Interesadxs enviar:

- Nombre
- Datos de contacto
- Resumen de trayectoria

Dudas y registros en:

 otrocuerpoteatro@gmail.com

 +56963009064



Nota. Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2018.

Figura 16. Afiche de convocatoria para equipo de susurradorxs (2)

## Acerca de NosOtrxs



Somos un proyecto experimental de teatro físico y sonoro que explora la diversidad sensorial como propuesta escénica y política orientada hacia la **ÉTICA DE LA ACCESIBILIDAD** en y por el arte escénico tanto de espectadorxs como de actrices/actores.



## ¿SUSURRADORXS?

Llamamos susurradorxs al equipo de actores y actrices que realizan la audio-descripción en la obra. Se trata de un personaje-coro que permite la accesibilidad para personas con debilidad visual o cieguera y contribuye a la generación de la atmósfera en la puesta en escena.



Nota. Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2018

**Figura 17.** *Primer Encuentro de Teatro Inclusivo.*



*Nota.* En la esquina inferior izquierda se ve a N. Mardones susurrando la audiodescripción al público que así lo requería, *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación*, 2019.

Otra característica que se puede identificar es que el trabajo siempre es colaborativo y horizontal, ya que la accesibilidad se trabaja desde la consideración de las necesidades que involucra la diversidad, por lo que surge de la experimentación y las propuestas que se van dando desde la interacción que se da en los ensayos y talleres. Además, si bien en la trayectoria que se va construyendo a partir de la recopilación de la información se muestra que la directora fue quien estuvo impartiendo los primeros talleres, ese rol se fue distribuyendo entre los y las participantes a medida que fue avanzando el tiempo. A modo de ejemplo, destaco la creación colectiva de la atmósfera sonora utilizada en la obra “Nos dieron la mar”. Basada en el estilo de la música concreta<sup>20</sup>, ésta fue interpretada en vivo y nació como el resultado de un proceso de creación colectiva entre músico y elenco. Como lo explicó A. Castel:

No es que se haya compuesto la música a partir de una suerte de criterio narrativo ¿no? Como: “necesitamos una pieza de introducción”, o nada por el estilo. Sino que la ambientación, la sonorización fue consecuencia del trabajo durante laboratorio con Renato [músico] y de que él estuviera durante el ensamblaje de las diferentes escenas y propusiera maneras de sonorizar las situaciones que ocurrían en escena (A. Castel, taller, 3 de agosto 2021).

<sup>20</sup> Se le llama música concreta a la creación a partir de sonidos concretos –es decir, de la vida real y que no corresponden necesariamente a notas musicales– que operan de la misma forma que otros instrumentos musicales en la composición.

Todo esto considerando la participación de actores y actrices sordas en escena, de un actor ciego que se guiaba por el sonido, su bastón y el apoyo de sus compañeros/as, y que la obra apuntaba a que pudiese ser entendida sólo auditiva o sólo visualmente. Es decir, generando la articulación de los lenguajes que la diversidad trae consigo (voz, LSCh, audiodescripción, música, sonido, luces, escenografía, etc.).

En esta misma línea, me parece que hay una técnica utilizada particularmente en la obra “Nos dieron la mar” que consiste en la articulación escénica de los diferentes lenguajes que la diversidad trae consigo. Esto aplicado tanto al proceso creativo –permitiendo el diálogo entre las diferentes prácticas corporales de los/las artistas, liminales respecto al arte escénico– como en la propuesta de montaje, considerando las diferentes necesidades del público. Por ejemplo, hay una escena de su primera versión en la que el personaje que interpreta una actriz de la comunidad sorda (quien está hablando en lengua de señas) dialoga con el personaje que interpreta un actor ciego. Esta es una escena que necesita del manejo de técnicas particulares que permitan la fluidez de ese diálogo, como poder identificar el sonido de una seña o leer los labios.

Por último, en la compañía se posicionan desde la accesibilidad como ética de trabajo más que como una meta a cumplir, lo que llaman la “búsqueda ética, estética y poética de la accesibilidad”. Esto significa que la accesibilidad está contemplada desde la base de la creación y no es vista como una serie de elementos o mecanismos externos que se le añaden a la obra una vez que ésta ya está terminada. Como una de las actrices explicó, esta aproximación involucra la búsqueda de “las posibilidades [estéticas] de esos otros cuerpos, los no hegemónicos” (N. Mardones entrevista, 12 de mayo 2021). Por lo tanto, las metodologías de creación e investigación están permeadas por esta mirada, la que conlleva una posición ética y política respecto a su trabajo.

Habiendo presentado algunas técnicas empleadas, me parece que las metodologías de creación e investigación escénica se caracterizan por la aproximación pedagógica, el trabajo colaborativo-horizonta, el uso del embodiment y la “ética, estética y poética de la accesibilidad” como base de la creación.

## 2.2. La trayectoria de María Siebald como creadora escénica

*“¿Cómo inserto yo este lenguaje, que en fondo es la lengua de señas, para investigar y crear nuevas formas?” (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021).*

La trayectoria de María Siebald como creadora escénica en este campo comenzó por el interés de investigar nuevos formatos que permitieran explorar la relación de la música con el cuerpo a través de un dispositivo escénico que permitiera introducir un discurso con contenido concreto que no estuviera mediado por la voz. Así fue como llegó al uso escénico de la lengua de señas.

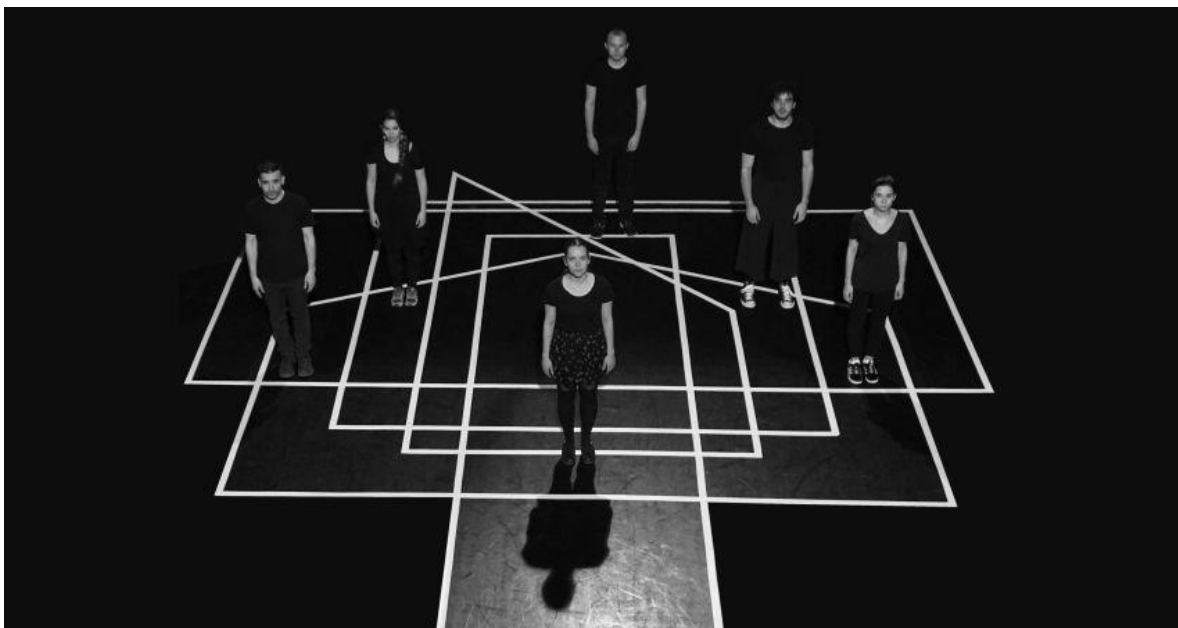
En una primera instancia, el trabajo estuvo enfocado en la música. “Nerven & Zellen”, el primer proyecto, consiste en videoclips de música popular interpretada en lengua de señas. Tras su éxito y buen recibimiento por parte de la comunidad sorda, el interés por generar contenido para esta comunidad y su cultura se convirtió en el motivo principal de investigación y desarrollo de diferentes formatos que tomaran la lengua de señas como

dispositivo escénico. Para ello, se han considerado elementos básicos que, más que técnicas escénicas, corresponden a técnicas de accesibilidad.

Hay cosas que siempre tengo que hacer si es que está enfocado en la comunidad sorda: que esté narrado en lengua de señas, que tenga subtítulo leíble, que no sea pequeño porque generalmente subtítulan de una manera muy chiquitita, y ojalá representar todo lo que esté pasando por mi oído. (...) Más que técnicas personales mías como creadora o como del grupo, son técnicas de accesibilidad, son normas de accesibilidad (M Siebald, taller, 5 de agosto 2021).

Aplicando estas medidas básicas de accesibilidad, la investigación y creación ha girado principalmente en torno a la exploración del cuerpo como herramienta comunicadora y de otros elementos que complementen la información transmitida por la lengua de señas. Un buen ejemplo de esto es el proyecto “Trasunto”. “Trasunto” es una performance de poesía en señas. En ésta, todo el espacio está de negro (cielo, paredes, escenario y vestuario) y la escenografía consiste solo en unas huinchas blancas en el suelo que delimitan el espacio en donde cada performer se desplaza durante el poema que interpreta. De este modo, lo único que resalta durante la performance es el movimiento del cuerpo. Como comentó María, esta decisión tenía por finalidad que “la materialidad sea 100% cuerpo” (M. Siebald, taller, 5 de agosto 2021).

**Figura 18.** *Trasunto #2.*



*Nota.* Diario de Madrid, 4 de abril de 2019.

(<https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/la-coreografa-chilena-maria-siebald-presenta-trasunto-2-una-propuesta-que-une-poesia-y-danza-en-lengua-de-signos/>)

En este proyecto, para la directora fue fundamental que la interpretación no agregara nada que se escapara del texto original, sino que fuera lo más limpia y fiel posible al poema. Como aclaró María: “No es nuestra interpretación del poema como artistas, sino que estamos interpretando al poeta y sus letras ahí inscritas” (M. Siebald, taller, 5 de agosto

2021). Intención que se refleja en el comentario de una de las performers que participó de este proyecto:

Había una responsabilidad ética desde el cuerpo súper importante. Y yo creo que eso fue lo que a mí más me atrajo, porque a mí la responsabilidad ética la había tomado mucho desde el contenido de la información (...) pero mi cuerpo en silencio y a la vez comunicando algo, se me metió como en otro lugar (I. Torres, entrevista, 9 de agosto 2021).

La búsqueda de la exactitud de la expresión corporal está ligada a la importancia de la viso-gestualidad en la cultura sorda. Intención que también se refleja en el proyecto "*Bahía Inútil* en señas", concierto musical de la banda *Bahía Inútil* dirigido a una audiencia sorda. Sobre éste, la directora señaló:

A mí me interesaba que en ese proyecto nos transformáramos en un instrumento al igual que la batería, al igual que la guitarra y al igual que el pedestal del micrófono. No molestáramos, no fuéramos protagonistas, sino que nos mezcláramos con el ambiente y con los instrumentos. Que se olvidaran que fuéramos personas, sino que nos vieran como un motor, como un vehículo que estaba entremedio del sonido y la comprensión de la música en ese entonces. Y me gustó mucho esa limpieza, creo que se admiraba mucho el cuerpo, se admiraban mucho los brazos, que era lo que a mí me interesaba porque ahí estaba el contenido concreto (M. Siebald, taller, 5 de agosto 2021).

Pero más allá del cuerpo, y en relación a los elementos escénicos que acompañan a la lengua de señas, en algunos proyectos se ha utilizado un instrumento que representa las ondas del sonido con el objetivo de brindar más información visual sobre la música que se está interpretando. Por ejemplo, "Transmisor" es una instalación que simula una radio pero en un formato visual. En ella se presentan cuatro bailarinas que interpretan simultáneamente en Lengua de Señas Chilena (LSCh) un track de 20 minutos de música dentro de una estructura que, al mismo tiempo, representa luminicamente las ondas de sonido de la música que se está interpretando.

**Figura 19.** *Transmisor.*



*Nota.* GAM, 2015. (<https://gam.cl/danza/transmisor-radiovisual/>)

Otro elemento que acompaña la información entregada por el cuerpo y la lengua de señas es el uso de vibraciones bajas para la construcción de atmósferas sonoras que tengan una frecuencia perceptible para la comunidad sorda. En “Trasunto” (performance de poesía en lengua de señas) se utilizó música ambiental compuesta por tonos graves, con el fin de que fuera perceptible vibratoriamente para la audiencia sorda. Lo mismo ocurrió en la obra “El Reloj de la Bestia”, la que contaba además con dos canciones interpretadas por el personaje principal que siguieron el mismo estilo de composición.

Estas técnicas permiten generar un ambiente que acompaña a la obra interpretada, al igual que las atmósferas visuales utilizadas sobre todo en los videoclips del proyecto “Nerven & Zellen”. Éstas representan el estilo de la canción, a los/las artistas originales, sus estéticas particulares y sus contextos de producción por medio de vestuario, escenografía, locaciones, etc. Por ejemplo, con el fin de situar cultural y territorialmente la canción, el videoclip de “Sudamerican rockers” de *Los Prisioneros*<sup>21</sup> fue grabado en San Miguel, comuna en donde nació la banda, y particularmente en algunas escenas, frente al mural de la banda que se encuentra en el Museo a Cielo Abierto de San Miguel (Figura 20). La directora explicó también que el videoclip de “Un año de amor” de Luz Casal (Figura 21) fue pensado siguiendo la estética de la escena de la película “Tacones lejanos” de Almodóvar (1991), en la que Miguel Bossé interpreta esta misma canción (Figura 22). Al respecto señaló: “me pareció importante que la comunidad sorda viera esa canción contextualizada en el lugar en donde se había hecho popular. Claro, todos conocíamos a Luz Casal pero en mi universo esta canción de verdad llegó al número uno cuando Miguel Bossé se travistió y Almodóvar la usó” (taller, 5 de agosto 2021).

---

<sup>21</sup> *Los Prisioneros* es una banda de rock chilena que nació en la época de los 80 en Santiago. Su perfil fue contestatario a la dictadura y al sistema neoliberal que se estaba instalando en el país.

**Figura 20.** Videoclip de “Sudamerican Rockers”.



*Nota.* De fondo se puede ver el mural de *Los Prisioneros* del Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Captura del videoclip de “Sudamerican rockers” de Los prisioneros, Nerven & Zellen, 2013.

(



**Figura 21.** Videoclip de “Un año de amor”.



*Nota.* Captura del videoclip “Un año de amor” de Luz Casal, Nerven & Zellen, 2012. ([https://www.youtube.com/watch?v=kktMpbudzyE&ab\\_channel=MariaSiebald](https://www.youtube.com/watch?v=kktMpbudzyE&ab_channel=MariaSiebald))

**Figura 22.** Miguel Bosé en “Tacones lejanos”.



*Nota.* Interpretación de Miguel Bosé de “Un año de amor” en la película “Tacones Lejanos” de Pedro Almodóvar, 1991. (<https://i.ytimg.com/vi/l8vTnLPevQY/maxresdefault.jpg>)

Otra de las técnicas que han utilizado tanto en los videos musicales como en otros proyectos es el uso espacial y rítmico de las coreografías para representar la complejidad de la música, permitiendo diferenciar la voz principal del coro (Figura 22), representar ritmos que se sostienen durante ciertos momentos de la canción o representar el eco. Un ejemplo de investigación sobre la representación corporal del eco es la intervención “Canto Visual” en el Museo de Artes Visuales (2013)<sup>22</sup>, en donde se realizó un taller con participantes voluntarios/as que no manejaban la lengua de señas, y que estuvo enfocado en representar a través de cuatro líneas coreográficas los ecos presentes en una canción de la banda *Bahía Inútil*.

**Figura 23.** Video en señas de *Sudamerican Rockers de Los Prisioneros*.



*Nota.* Captura de videoclip de “Sudamerican Rocker”, Nerven & Zellen, 2013. (<https://vimeo.com/66397013>).

Estas técnicas están vinculadas a la creación y formación del espacio siguiendo las prioridades visuales de la cultura sorda. Pero también responden a la búsqueda de una traducción que vaya más allá de la LSCh, la que en sí misma corresponde a otra esfera de la investigación: las técnicas de traducción y edición. Las traducciones en un principio se encargaron a un intérprete profesional, pero en la medida en que se fueron integrando más personas de la comunidad sorda a los equipos de trabajo, las traducciones comenzaron a hacerse en conjunto a ellas, para quienes la lengua de señas es su primera lengua.

Por ejemplo, en “Trasunto #1” (2017), se buscaba llegar a un lenguaje poético de la lengua de señas. Para ello se le pidió a los/las poetas que escribieron para este proyecto “favorecer la visualidad, favorecer la narratividad, ir de lo general a lo particular” (R. Olavarría, entrevista, 4 de marzo 2021). Teniendo los textos, María Siebald trabajó la traducción de los poemas a lengua de señas junto a un miembro de la comunidad sorda y un editor, cuidando

<sup>22</sup> Video disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=KNGwJpt4dmc&ab\\_channel=Nicol%C3%A1sOyarce](https://www.youtube.com/watch?v=KNGwJpt4dmc&ab_channel=Nicol%C3%A1sOyarce)

que las señas fueran lo más fieles al texto original. Las modificaciones necesarias permitieron que los poemas se interpretaran en una forma de signar propiamente escénica, la que fue trabajada personalmente con cada performer tomando elementos de la danza y la performance. En esta interpretación se puede ver un uso intencionado de los clasificadores<sup>23</sup>, recurso sintáctico propio de la lengua de señas, con el fin de cargar con un sentido poético la interpretación, siempre respetando la comprensión del contenido como primer objetivo.

En el caso de “Trasunto #2” (2018), la traducción se trabajó junto a cada performer, todos/as pertenecientes a la comunidad sorda española, siendo uno de los performers el propio autor del poema que interpretó –manifestación de la aproximación cada vez más estrecha de María Siebald con la comunidad sorda.

Cercanía que también se refleja en la obra “El Reloj de la Bestia”. Esta obra fue una adaptación de un cuento escrito por Cristóbal Cisternas, artista sordo quien interpretó al personaje principal. Lo menciono como algo relevante en tanto fue un texto que, aunque escrito, se pensó en la sintaxis y en la gramática de la lengua de señas desde un principio, lo que marca una diferencia fundamental en el proceso creativo y de escenificación en relación a los proyectos anteriores.

En una primera etapa, Cristóbal, la directora y el editor extendieron el cuento original (Figura 24) en un cuento con mayor descripción de personajes, ambientes y otros elementos que permitieran convertirlo en un texto dramático. Como el elenco estaba compuesto por personas de la comunidad sorda, la traducción de ese texto dramático a la lengua de señas se realizó junto al elenco. Después de que ese proceso estuviera completo, trasladaron ese guión (en lengua de señas) a su forma escénica. Un buen ejemplo de este proceso es la interpretación de las canciones que aparecen en la obra. La directora contó:

Yo le pedí a Cristóbal [actor sordo] que él encontrara una forma de narrar la canción como a su ritmo. Y ahí en el fondo está mi dirección de yo decirle “no, ese es un momento en que él está contemplando la luna, no lo puedes cantar tan rápido” (...) Entonces nos guiamos desde esta kinética de Cristóbal, de lo que él logró llegar y Marabolí [músico] estaba en el ensayo haciendo la música en vivo (M. Siebald, taller, 5 de agosto 2021).

---

<sup>23</sup> Los clasificadores corresponden a un recurso sintáctico de la lengua de señas que consiste en una descripción de forma, tamaño, ubicación, etc. que no se sostiene en señas convencionales, sino principalmente en gestos, con el fin de entregar mayor información.

**Figura 24.** Cuento original “El reloj de la Bestia” de Cristóbal Cisternas



*Nota.* En la fotografía se lee: “— Eres nuestro hijo de las bestias para vivir siempre en lugar más ánimo—. La pantera azul quiso ser amo de Kirlo, ese lugar te ama en la cueva encantada. Allí el bosque muy maravilloso y viven por la alegría”. Cuento original “El reloj de la Bestia” de Cristóbal Cisternas, escrito a mano e ilustrado por su autor. (<https://www.facebook.com/parqueculturaldevalparaiso/videos/2642914956014080>)

Finalmente, de ese segundo guión (en LSCh) se generó el texto interpretado por las voces que doblan al español oral toda la obra, traduciendo en vivo lo que se va actuando en lengua de señas. Este guión sigue y respeta (dentro de lo posible para la comprensión del público oyente) la sintaxis de la LSCh. Por ejemplo: “voy yo contar historia de una familia que vivía en ese pueblo, pero pueblo centro no. Familia vivía justo en el límite del bosque y el pueblo. Casita chiquitita. Por eso viven justo bosque y pueblo” (Olavarría, 2019).

Estos proyectos son una propuesta escénica de la lengua de señas en múltiples formatos, que recogen elementos de la danza, la performance y el teatro para crear un lenguaje visual que pueda transmitir o generar contenido cultural, ya sea de música, poesía o literatura, buscando generar una experiencia artística significativa para la audiencia. En términos estéticos, si bien cada proyecto tiene sus particularidades, la *funcionalidad* respecto a las necesidades de la comunidad sorda se mantiene como eje principal para la creación. Por lo

que, aún cuando se pueden identificar ciertas técnicas que se aplican de manera general (como las medidas básicas de accesibilidad que se presentaron en un principio: LSCh, subtítulo y consideración de todo sonido significativo), cada una responde a las necesidades específicas de cada proyecto.

Dicho esto, hay un punto en común entre los proyectos revisados que tiene que ver con un interés de traducir ciertos formatos artísticos que han sido en general pensados para la comunidad de personas oyentes, tales como la música, la poesía, el teatro, etc. En este sentido, la creación escénica nace desde el cuestionamiento sobre la norma social que deja a un lado a la comunidad sorda de la cultura oyente. De manera que, al igual que en el caso de *Otro Cuerpo*, la investigación escénica conlleva la problematización del orden que margina a la comunidad sorda del mundo de la cultura y las artes, poniendo en evidencia dicho orden por medio de los mecanismos que permiten la accesibilidad.

Respecto a las metodologías, en primer lugar, hay que tener en cuenta que los proyectos se caracterizan por estar dirigidos hacia la comunidad sorda. No se levantan desde la inclusión de personas sordas al material hecho para oyentes, sino que el público incluido en sus proyectos, a través de medidas de accesibilidad, son las personas oyentes. Como lo comentó uno de los participantes:

Aquí no es inclusión, no se trata de poner en la esquina de abajo a alguien traduciendo como ocurre en la tele o en algunas obras de teatro donde hay una persona a la derecha haciendo señas como loco. Acá la obra está hecha 100% para sordos y el que es incluido es el oyente. Para mí esa es la diferencia fundamental (R. Olavarría, entrevista, 4 de marzo 2021).

En segundo lugar, desde la etapa inicial de esta trayectoria el trabajo se ha realizado de manera colaborativa junto a la comunidad sorda. El lugar en donde estrenaron el primer videoclip del proyecto "Nerven & Zellen" fue la Asociación de Sordos de Chile. Esto con la intención de recibir una retroalimentación por parte de la comunidad sorda y tener nociones sobre cómo continuar, qué mejorar, qué cambiar, etc. Colaboración que se ha sostenido durante toda la trayectoria, sobre todo en cuanto a las tareas de traducción.

Después de 10 años, la metodología a la que apunta hoy la directora es híbrida, es decir, considera personas sordas y oyentes. Una vez que se incorporaron miembros de la comunidad sorda a los proyectos como performers, acompañando los procesos de escenificación de los poemas que fueron interpretados en la segunda versión de "Trasunto" –proyecto en el que además, uno de los performers es el autor de uno de los poemas que fueron interpretados–, María Siebald ha mostrado una intención por potenciar el arte y a las/los artistas sordos, asignándoles roles protagónicos y potenciando sus propuestas creativas.

Esto se pudo evidenciar en la obra "El Reloj de la Bestia", inspirada en el cuento del artista sordo Critóbal Cisternas e interpretada por un elenco compuesto en su mayoría por personas de la comunidad sorda. Además, este y otros proyectos se han caracterizado por reunir un grupo humano diverso que ha trabajado de forma interdisciplinaria, combinando diferentes herramientas para lograr los objetivos de la investigación y creación escénica: el manejo de la danza, la performance, el teatro, las letras, la lengua de señas, la música,

entre otras. Según el editor, “se sentía así, cada uno era especialista en su materia” (R. Olavarría, taller, 22 de julio 2021). Por lo que se podría decir que además de híbrida, se trabaja de forma interdisciplinaria.

Otra de las metodologías de investigación y creación es la aproximación pedagógica. Esto se manifiesta sobre todo en los talleres dirigidos al público general interesado en el uso escénico de la lengua de señas, como los talleres realizados en el marco de la exposición “Música Visual”, la convocatoria para la performance “Manifiesto En Señas” y el taller realizado en el GAM en el marco del festival GAM Incluye, en donde participaron personas que no manejaban previamente la lengua de señas. Esta aproximación también se trabajó en la obra “El Reloj de la Bestia”. La directora comentó que, como el elenco estaba compuesto por personas con una formación sistemática<sup>24</sup> y no profesional en el teatro, tuvo que realizar un entrenamiento “como de primer año” de la carrera universitaria (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021), entrenando el equilibrio, la precisión en las secuencias de movimiento y la limpieza, en este caso, de las señas.

Por último, al igual que en el caso de *Otro Cuerpo*, pareciera ser que el uso del embodiment es utilizado como metodología de investigación. Al tratarse de un trabajo que tiene por objetivo poner en diálogo los códigos de la cultura oyente con los de la cultura sorda, el embodiment funciona como una metodología que permite reconstruir visualmente la experiencia del sonido apelando a la propia percepción corporizada. Esto se manifiesta en la creación de las coreografías que representan la complejidad de la música, o en la interpretación performática de un poema, en donde se transmite contenido en un lenguaje corporal que se suma o va más allá de la interpretación en lengua de señas (el contenido concreto). Es decir, corresponde a un campo metodológico de investigación que de alguna forma permite la traducción, más que de una lengua a otra, de una forma corporizada de percibir una obra artística a otra.

Las metodologías que pude identificar (el trabajo híbrido e interdisciplinar, la aproximación pedagógica y el uso del embodiment) responden al propósito de crear contenido que la comunidad sorda pueda entender y disfrutar. Por lo que, al igual que las técnicas, las metodologías empleadas en el caso de María Siebald como creadora escénica parecieran caracterizarse por tener un enfoque funcional; es decir, que están pensadas para la comunidad sorda y para potenciar el arte sordo.

### 3. Caracterización de las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional

Como se planteó en el marco teórico, las representaciones sociales son dinámicas, nos entregan una idea sobre la organización de la sociedad, responden a un grupo y a un contexto específico, al mismo tiempo en que orientan su actuar. Desde la perspectiva de la resonancia, pueden ser entendidas como un conjunto de imágenes que repercutirá en quienes participan de su acontecimiento, lo que finalmente se manifiesta en forma de “ecos” y “reverberaciones” (Kent, 2016).

---

<sup>24</sup> Con esto me refiero a que han tenido una formación sólo a través de la experiencia y no de manera formal.

En este apartado vamos a ver cómo se representa la discapacidad y/o diversidad funcional en los ejemplos más significativos de cada caso de estudio, teniendo en cuenta que el análisis de todos los proyectos realizados abarcaría una extensión demasiado grande que no valdría la pena realizar para los fines de esta investigación. Para ello, analizaré dos ejemplos en cada caso, considerando sus características propias (objetivos, técnicas, argumentos narrativos, etc.) y algunos elementos contextuales.

### 3. 1. Representaciones que se desprenden del quehacer escénico

#### a) Nos dieron la mar (2018, 2019)

El primer ejemplo corresponde a la obra de teatro “Nos dieron la mar” de *Otro Cuerpo*, estrenada el 2018 en Valparaíso. La obra gira alrededor de un feminicidio. Como la describe la compañía, “aborda la problemática del feminicidio desde las perspectivas del silencio cómplice y la incomunicación social como mecanismos del patriarcado y la necropolítica” (*Otro Cuerpo: Teatro e Investigación*, 2020). También se tratan aquellos estigmas relacionados a lo femenino: la delicadeza, el cuerpo femenino, la maternidad obligatoria, etc. Es decir, la obra en ningún momento tematiza sobre la diversidad funcional.

Sin embargo, en la construcción del espacio teatral se incluyen prácticas corporales que no suelen usarse en el teatro, dada la visión capacitista que permea a las artes escénicas. Ciertas estrategias que permiten que la diversidad de cuerpos y lenguajes puedan convivir en escena, aluden permanentemente al estigma de la diversidad funcional y/o discapacidad sin referirse a ella explícitamente, interpelando su marginalidad e invisibilización histórica dentro del espacio teatral. Por ejemplo, en la primera versión de la obra hay diálogos tanto en español oral como en lengua de señas, intercalados unos con otros. Mientras que en la segunda versión, se llevaron todos los diálogos a la lengua de señas, con la intención de que ésta dejara de ser un elemento externo y fuera parte constitutiva de la escena. Además, en esta versión se trabajó junto a lxs susurradorxs, quienes facilitaron la audiodescripción.

Desde la lectura de Erika Fischer-Lichte (2011), lo que se genera sobre escena es la tensión encarnada entre el cuerpo orgánico (el cuerpo de carne y hueso) y el cuerpo semiótico (la ficción sobre ese cuerpo). De esta manera, más allá de cumplir un rol que facilite la accesibilidad para artistas y espectadores, estas estrategias escénicas generan una propuesta estética que surge desde las prácticas corporales particulares de la diversidad funcional, pero sin la necesidad de tematizar sobre ella. En una dimensión más metateatral<sup>25</sup>, la toma del escenario por parte los miembros de la compañía (quienes se identifican desde la diversidad funcional) tensiona e interpela el carácter liminal de las prácticas corporales, dejando una huella corporizada de estas identidades y sus prácticas en escena. Lo que, como explica Jodelet (1986), permite ir modificando las representaciones sociales, y finalmente, cómo es entendido el cuerpo y sus prácticas.

Por lo tanto, las representaciones que identifiqué al analizar sus técnicas, se relacionan con el concepto de “diversidad funcional”, en tanto reúne diversas formas de participar y

---

<sup>25</sup> Lo metateatral es toda acción que repasa sobre el carácter dramático o teatral dentro de una misma obra dramática; la ficción que nos plantea, sus técnicas, el espacio en el que se desenvuelve, etc.

construir el espacio escénico que, como ya he señalado, no se limita solo a lo que sucede en el escenario, sino también fuera de él, por ejemplo, a través de “lxs susurradorxs” que facilitan la audiodescripción al público que la requiera. En este sentido, se genera una propuesta para las artes escénicas desde una perspectiva accesible e inclusiva, la que pone en evidencia su factibilidad y el orden social en la que se inscriben invitando a su cuestionamiento (García-Canclini, 2010).

En cuanto al argumento, en este proyecto se manifiesta la complejidad en la que funcionan los sistemas de opresión, ya que sin tematizar sobre la diversidad funcional, se ponen en diálogo de forma implícita las problemáticas vinculadas al patriarcado (argumento de la obra) junto a las del capacitismo (técnicas empleadas).

**Figura 28.** “Nos dieron la mar”, segunda versión.



*Nota.* Fotografía del re-estreno de “Nos dieron la mar”. Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2018.

(<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.379659822601430/379661285934617>)

Tanto a nivel técnico como a nivel argumental, una de las imágenes que más sobresale en este proyecto es la validación de la identidad asociada a la diversidad funcional, la discapacidad y la comunidad sorda. Al ser llevada a escena de manera encarnada, se permite tensionar su cualidad corpórea con las construcciones o representaciones sociales que giran en torno a ella (Cheu, 2005; Fischer-Lichte, 2011). Lo que finalmente abre paso a que, a lo largo de la ficción, se validen las formas propias de esta identidad y se evidencien las nociones que giran en torno a ella; en este caso, nociones marcadas por la visión estigmatizada e infantilizada de la discapacidad. De este modo, interpreto la obra como una manifestación de que las personas diverso funcionales también tienen derecho a participar



del mundo de las artes y la cultura en sus propios términos, ya sea como creadores/as o como espectadores/as. Lo que considero es el aporte más importante que brinda la obra a la población en situación de discapacidad y a la comunidad sorda.

### 3. 2. Representaciones que responden al contexto

Los dos ejemplos que vienen a continuación se enmarcan dentro de contextos sociopolíticos particulares asociados a largos periodos de manifestaciones sociales. Por lo que se entiende que de alguna manera son creaciones que responden a su contexto, buscando utilizar el arte como medio de protesta y denuncia.

#### b) “La revolución de todxs los cuerpos”

El día 3 de diciembre del 2019 se realizó una marcha por el Día Internacional de las Personas con Discapacidad en Viña del Mar que tuvo una gran convocatoria. Al analizar las fotografías de los talleres realizados en el marco del proyecto “La revolución de todxs los cuerpos”, pude observar ecos del movimiento político y social que ocurría en ese momento en el país. Este evento se llevó a cabo un par de meses después del 18 de octubre del 2019, hito que marca el comienzo de un contexto sociopolítico sumamente álgido en el que el pueblo se había tomado las calles del país demandando *dignidad*.

Para Rivera-Aguilera, Imas y Jiménez-Díaz (2021) lo que estaba ocurriendo durante este periodo de manifestaciones estuvo marcado por la articulación entre diferentes realidades marginales y excluidas.

Desde el 18 de octubre de 2019 en adelante, las y los jóvenes salieron multitudinariamente a las calles en diferentes ciudades de Chile, no a exigir cambios puntuales ni a propiciar diálogos con el Estado, sino a generar, a través de su autoorganización, una nueva ciudadanía (Campos-Medina, 2020; Faure, 2020; Ganter-Solís & Zarzuri-Cortés, 2020). La calle fue el lugar elegido para manifestar, no solo su rechazo al alza del transporte, sino también su descontento con la democracia neoliberal (Frías & Garcés, 2019) (...) Estas acciones articularon un malestar acumulado que vio en el espacio público el lugar apropiado para la protesta social. Con el paso de los días, dicho espacio permitió aunar nuevos descontentos y una diversidad de jóvenes: escolares, universitarios, indígenas, migrantes, desempleados y precarizados. Debido a esto, Salazar (2019) define el estallido social como la *chispa* que despertó a la ciudadanía marginada, porque emergió una masa popular compuesta y articulada por jóvenes que tienen una memoria de rabia y exclusión. (Rivera-Aguilera, Imas y Jiménez-Díaz, 2021, p. 6)

Desde esta perspectiva, lo que interpreto es que en este proyecto la población de personas diverso funcionales, en situación de discapacidad y personas de la comunidad sorda, se representa como una comunidad activa políticamente, haciéndose parte de la protesta general. No tan solo porque el proyecto tuvo por objetivo preparar la marcha y la manifestación del Día Internacional de las Personas con Discapacidad. Sino por su vínculo con el contexto sociopolítico de ese momento, ya que pareciera que en esta acción se

transmite un mensaje como: *“nosotros también estamos marginados/as, también tenemos demandas, también merecemos dignidad”*.

“La revolución de todxs los cuerpos” consistió en tres talleres a cargo de tres agrupaciones: un taller de preparación de percusiones vibratorias a cargo de *Tsunami Arte Sonoro*, un taller de teatro inclusivo a cargo de la *Compañía de Teatro Renaciendo*, y el taller de teatro enfocado hacia la ética de la accesibilidad a cargo de *Otro Cuerpo*. Todas estas actividades buscaron llamar a la comunidad de personas en situación de discapacidad y otras personas interesadas en el tema a participar de la manifestación. Al mismo tiempo, ofreció un acercamiento sensible a algunas posibilidades de participación en el mundo de la cultura y las artes desde una perspectiva accesible.

Los estudios de la discapacidad plantean que es la organización de la sociedad la que genera los obstáculos y no las personas las incapaces (o **discapacitadas**) para desenvolverse en ella (Palacios y Romañach, 2005; Balza, 2011; Siebers, 2012; Goodley, 2016). Bajo esta perspectiva, las actividades realizadas son acciones significativas. Sobre todo, porque fueron pensadas para preparar una toma masiva del espacio público (la marcha), lugar en el que por excelencia se incrusta el poder que ordena a la sociedad (Lewis, 2004). A modo de ejemplo, en la Figura 25 se pueden observar algunos elementos percutores que se fabricaron para generar ruido durante la manifestación.

**Figura 26.** Taller Tsonami Arte Sonoro.



*Nota.* Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019.

(<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.568006600433417/568010080433069>)

Podríamos interpretar que el contexto sociopolítico ligado a las manifestaciones del 2019 tuvo sus repercusiones dentro del grupo, gatillando la decisión de realizar este proyecto. En primer lugar, porque no fué una acción aislada, sino que se enmarcó en un periodo en donde se generaron diferentes acciones artísticas y políticas que se desencadenaron a raíz de lo que ocurría a nivel nacional, como la articulación de colectivos que trabajan las artes escénicas y la diversidad funcional, asambleas, talleres, obras de teatro, etc.<sup>26</sup>. Es más, en la publicación de las fotos del proyecto se lee: “Realizamos unos talleres gratuitos que fueron una de las propuestas realizadas en el marco de la Asamblea en torno a la Accesibilidad. Todo en preparación para la Marcha por el Día Internacional de las Personas con Discapacidad” (Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019). Es decir, este proyecto surgió a partir de una de las acciones que surgieron a raíz del estallido social, en el que las instancias para reunirse a discutir sobre las condiciones en las que se encontraba el territorio y las comunidades se multiplicaron de forma significativa (Garcés, 2020).

En segundo lugar, porque en las fotografías revisadas sobre el día de la marcha se observan *reverberaciones* de la revuelta social, en tanto se pueden identificar ciertas imágenes que nos hablan sobre lo que estaba ocurriendo a nivel país. Por ejemplo, en la

Figura 26 se puede ver una bandera de Chile que lleva escrita la frase «*Chile despertó*», que corresponde a una de las consignas más importantes dentro de este periodo de manifestaciones.

**Figura 26.** «*Chile despertó*».



*Nota.* Fotografía de un cartel en el que se lee: “No más lucro. No + caridad. Queremos derechos, justicia y dignidad”. Marcha del Día Internacional de las Personas con

Discapacidad, Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019.  
(<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.571642983403112/571644233402987>)

Estas instancias se presentaron como alternativas a la oferta artística y cultural convencional, demostrando que los “obstáculos” que genera la sociedad pueden abordarse desde otras miradas que sí permitan el desarrollo de una cultura accesible. Por lo tanto, las representaciones sobre la discapacidad y/o diversidad funcional en este proyecto se podrían vincular a un carácter activo dentro de la lucha social y política que se estaba dando en el país, haciéndose presentes en el espacio público, al igual que resto de la población, pero con sus propias demandas por la visibilidad, la igualdad de derechos y condiciones.

**Figura 27.** Cartel Cía. Teatro Renaciendo.



*Nota.* En el cartel se lee: “Un cromosoma + o un cromosoma - mi trabajo es = de profesional que el tuyo. Apertura de los espacios ya!”, Otro Cuerpo: Teatro e Investigación, 2019.  
(<https://www.facebook.com/Elotrocuerpo/photos/a.571642983403112/571644560069621>)

### c) Manifiesto En Señas (MES)

Durante los primeros meses del 2018 comenzó a gestarse una inquietud a nivel nacional e internacional respecto a violaciones colectivas, grupos de odio contra las mujeres, abusos sostenidos en el tiempo, entre otros actos de violencia de género que causaron un gran impacto mediático, lo que finalmente gatilló en Chile el estallido de un movimiento feminista, el que comenzó principalmente desde dentro de las universidades irradiándose hacia el resto de la sociedad (Santos, Vera, Ubilla, Arce-Riffo, López & Leibe, 2019).

“Manifiesto En Señas” (MES) es una interpretación en lengua de señas de las consignas que más resonaron durante las manifestaciones feministas que ocurrieron durante el año 2018 en diferentes puntos del país. La performance imita la forma de la *haka*, danza folclórica neozelandesa que se caracteriza por la sincronía de una secuencia de movimientos que se realizan en grupo y que pretenden espantar a un supuesto enemigo. Como se describe en una nota de prensa:

Investigación de secuencias rítmicas con desplazamiento en el espacio, utilizando la lengua de señas como voz principal para realizar un registro visual-gestual de las consignas realizadas en las marchas feministas durante el año 2018. La pieza es un cruce de lenguajes entre la danza, las señas, la performance y la musicalidad natural del cuerpo para la construcción de una pieza ritual y política (El Mostrador Cultura, 12 de noviembre 2018).

En línea con la perspectiva interseccional, “MES” pone sobre el escenario los diferentes sistemas de opresión que atraviesan a la comunidad sorda, al hacer visible la participación de la comunidad en estas manifestaciones. De esta forma se representa a una comunidad sorda que no está ausente de las demandas sociales. Más bien, se representa una comunidad que está activa políticamente y que merece ser incluida en estas demandas, en tanto está atravesada no solo por el capacitismo como sistema de opresión, sino también por el patriarcado, entre otros.

### 3. 3. Una mezcla de ambas

#### d) El Reloj de la Bestia de María Siebald (2019)

“El Reloj de la Bestia” es una obra infantil que tiene por público objetivo a niños/as sordos/as y oyentes. Trata sobre la historia de un niño que se siente rechazado por sus padres, por lo que decide un día escapar de su hogar. En el escape se encuentra un lugar mágico en donde habitan dos monstruos que terminan convirtiéndose en sus amigos y en su segunda familia.

El primer punto a destacar para analizar las representaciones sobre la discapacidad, diversidad funcional y la comunidad sorda<sup>27</sup> es la presencia a nivel escénico de la lengua de señas como lengua principal, y el hecho de que gran parte de sus actores pertenezcan a la comunidad sorda. En este montaje son los/las oyentes quienes son incluidos/as a través de mecanismos escénicos de accesibilidad.

Retomando la lectura de Fischer-Lichte (2011), el protagonismo de la LSCh y de los/las actores y actrices sordos/as tensiona de forma encarnada el discurso histórico sobre su marginalidad. Por lo tanto, al igual que en el caso de “Nos dieron la mar” de *Otro Cuerpo*, interpreto estas características como formas de validar la identidad sorda (Cheu, 2005), manifestando su derecho a participar del arte y la cultura planteado desde y para la comunidad sorda. Al mismo tiempo, la obra funciona como un aporte para expandir las

---

<sup>27</sup> Entendiendo que este último es el término utilizado por los/las participantes del caso de María Siebald como creadora escénica.

posibilidades que tiene la cultura sorda para participar dentro del panorama nacional de las artes escénicas, ya sea como artistas o como espectadores/as.

En segundo lugar, hay un punto interesante de observar en la situación que desencadena el conflicto central de la obra, es decir, el problema de Kirlo (personaje principal) con sus padres. Si bien esta obra tampoco tematiza sobre la discapacidad, la diversidad funcional o sobre la comunidad sorda, pareciera que en este conflicto se expresan los obstáculos y la marginación que viven las personas sordas frente a su entorno social, incluso al más cercano.

La forma dicotómica entre el mundo humano –representado como un mundo hostil, que no se interesa por comunicarse con el personaje principal– y el de las bestias –un lugar de amor y alegría en donde el tiempo pareciera ser infinito– podría interpretarse como la representación de las barreras que impone constantemente la cultura oyente sobre la cultura sorda, lo que termina creando una especie de división entre dos mundos diferentes.

En tercer lugar, en la obra también se hace una referencia sobre el estigma de la diferencia. En una primera instancia los monstruos le temen a Kirlo, solo por el hecho de ser un humano. Sin embargo, a medida en que va pasando el tiempo y se van conociendo, lo reciben desde el afecto a pesar de sus diferencias. Esto podría interpretarse como una referencia a los prejuicios que sostienen el estigma de la diferencia, principalmente relacionados al miedo a lo desconocido. O bien, como lo plantea Koppers (2005), como una forma de representar de una forma no categórica la identidad, en este caso, de las personas sordas. Por lo que, de forma sutil o no, este pasaje de la obra permite evidenciar el orden que relega toda diferencia respecto a la norma a la marginalidad.

Retomando lo planteado sobre el uso del arte en la visibilización de las demandas sociopolíticas, es interesante destacar que durante el estreno de esta obra se realizó una acción de corte político –más allá de los guiños que se presentan en las técnicas empleadas y en el argumento de la obra– con el objetivo de visibilizar la condición marginal en la que se encuentra la comunidad sorda en la sociedad en general.

Si bien la obra comenzó a trabajarse previamente a la revuelta social del año 2019, se estrenó durante ese periodo de manifestaciones. Mismo contexto en el que se realizó el proyecto “La revolución de todos los cuerpos” de *Otro Cuerpo*. El dramaturgo de la obra cuenta: “Y el día del estreno (...) todos los actores sordos, el elenco completo cuando salió al final de la obra estiraron un lienzo que decía no «hasta que la dignidad se haga costumbre», decía «hasta que la Lengua de Señas se haga costumbre»” (Olavarría, entrevista, 4 de marzo 2021). Acción simbólica que nos da cuenta del contexto sociopolítico.

La apropiación de una de las frases que fue ícono de la revuelta (“*hasta que la dignidad se haga costumbre*”), la leo como una *reverberación* de la movilización social y política de ese momento. Por un lado, tomarse el espacio y montar una obra en un contexto en donde la mayoría de la agenda cultural estaba paralizada, puede interpretarse como un gesto por hacerse presentes. Es decir, nos brinda una imagen sobre la comunidad sorda que está ligada a un rol político activo por la visibilización. Y por otro lado, el lienzo que se extendió al final de la obra, lo entiendo como una interpelación al lugar que ocupan las necesidades y la

*dignidad* (tomando la palabra) de las personas sordas dentro de las demandas de los grandes movimientos sociales. Como lo explicó la creadora escénica:

Eso fue en estallido, estrenamos en pleno estallido, estrenamos en noviembre (...) Me parecía que era el momento perfecto, porque no había cartelera. Era como “sí, hay una cartelera, hay una obra para niños sordos, o sea, hecha por sordos, para sordos y para oyentes”, y fueron todos los sordos que yo conozco (...) Entonces me parecía que era justo para ellos y era parte también del movimiento político ¿cachay? Como “claro, estamos todos luchando por esto para todos, pero ¿quién lucha por esto?” ¿cachay? Como “no se nos olvide que además de todas estas luchas, tenemos esta gran lucha que es una lucha que necesita, es urgente”. Me parecía que era muy necesario (M. Siebald, entrevista, 5 de marzo 2021).

**Figura 29.** “El Reloj de la Bestia”.



*Nota.* GAM, 2019. (<https://gam.cl/teatro/el-reloj-de-la-bestia/>)

Las representaciones en este proyecto se desprenden de una dimensión argumental y otra técnica (o metateatral). En cuanto al argumento narrativo de la obra, se podría interpretar que se representan las barreras ante las que se enfrentan constantemente las personas sordas, basadas en el estigma hacia la otredad o en este caso particular, en el estigma hacia la comunidad sorda, la discapacidad y/o la diversidad funcional.

Respecto a las estrategias técnicas, se puede interpretar que de alguna forma se tensiona o se valida la identidad sorda (Cheu, 2005), al mismo tiempo en que la obra permite manifestar el derecho a participar del arte y la creación de forma creativa, profesional y accesible. Sumado a esto, la acción del lienzo con la frase «*hasta que la Lengua de Señas se haga costumbre*» presenta una imagen sobre la comunidad sorda que está ligada a un rol político activo por la visibilización. Por lo tanto, en este caso se funden ambas



categorías: los aportes que brinda la obra a las artes escénicas en cuanto a sus formas de hacer, haciendo factible la creación desde una perspectiva accesible, y la obra como herramienta política de visibilización.

## Análisis y Discusión

Visto desde la teoría de la performance, las artes escénicas permiten traer a escena aquello que se encuentra en el margen de lo social, lo liminal (Turner, 1982; Dubatti, 2011). Si pensamos qué es a grandes rasgos lo socialmente aceptado, podríamos imaginarnos una especie de burbuja de bordes borrosos; lo aceptado será todo lo que esté dentro de esta burbuja, mientras que la liminalidad será aquello que queda fuera o en ese margen borroso. Las artes escénicas, bajo esta lógica, serán la acción o herramienta que permite tomar elementos que se encuentran en ese margen, transformarlos, restaurarlos o actualizarlos, y colocarlos en el centro de esta burbuja, alterando su orden.

En este caso se trata de una compleja red de personas y prácticas que se ve excluida de lo que socialmente se acepta como arte. A. Castel (directora de *Otro Cuerpo*), refiriéndose al proyecto de María Siebald “El Reloj de la Bestia”, hizo un comentario que ejemplifica muy bien esta problemática:

Es hermosísimo. O sea, no le pide a cualquier obra infantil porque es entretenido, las actuaciones están buenísimas, o sea la producción 10 de 10, es muy bonito escénicamente. Sin embargo, yo me puse a leer en los diarios cómo lo tildaban, qué decían sobre esta obra infantil, y lo primero que decían: “obra con actores sordos”. O sea, de nuevo ¿no? (...) Y salió el año pasado, cumple con los criterios para estar en Santiago a Mil. Y no está. ¿Sabes dónde está? En GAM Incluye. Entonces ¿qué le pides a esa obra? ¿qué le falta en producción, qué tiene de menos en comparación a otra obra infantil? He visto obras infantiles malísimas que me quiero salir a media función. Esa por lo menos me tuvo toda la función así viendo como “¡oh, qué barbaridad!” ¿no? Y lo vi con otros niños, oyentes, sordos, que estaban ahí al lado de mí muy emocionados, sobre todo con los monstruos hermosos. Entonces ¿qué le pide? No le pide nada, lo que pasa es que tiene un elenco integrado por sordos y nunca van a estar en el mismo lugar, a menos que cambiemos eso. Esa es como la cosa que a mí me irrita. O sea, si una obra de un nivel de producción tan cañón como el que tiene esta mujer no puede estar ahí, ¿qué vamos a hacer la gente que trabajamos desde el teatro chico? (A. Castel, entrevista, 10 de marzo 2021).

**Figura 29.** *El reloj de la Bestia.*



*Nota.* En la foto se ve a Cristóbal Cisternas (izquierda), protagonista y autor del cuento, y a Juan Pablo Ibarra (derecha), actor sordo. GAM, 2019. (<https://gam.cl/teatro/el-reloj-de-la-bestia/>)

Sin embargo, como plantearé a continuación, las artes escénicas que van surgiendo desde y para las particularidades de la discapacidad y/o diversidad funcional, sí nos van a permitir reflexionar y potencialmente transformar la matriz simbólica (Esteban, 2007; Citro, 2010) que genera la desigualdad respecto a esta población: el capacitismo (Platero, 2013; Campbell, 2008).

Para ambos casos de estudio, esto se realiza desde dos esferas: en lo práctico y en lo simbólico. En lo práctico, al desarrollar metodologías, técnicas y estéticas que tensionan las formas de hacer de una tradición que es excluyente e invisibilizadora respecto a la diversidad funcional. Y en lo simbólico, desmontando prejuicios ligados al estigma de la discapacidad –leída como la gran *otredad* desde los modelos occidentales de belleza, los modos capitalistas de funcionalidad y producción, los estándares médicos de salud, entre otros.

Tomando la perspectiva de la resonancia que plantea Didanwy Kent (2016) –quien sostiene que las imágenes repercuten en el cuerpo, como si se tratara de fuerzas vibratorias–, se podría pensar que a través de estas dos esferas, el trabajo escénico de ambos casos de estudio repercute o moviliza las nociones que circulan socialmente sobre la discapacidad y/o diversidad funcional –así como el trabajo de ambos casos se ve influido por los contextos en los que se desenvuelven.

De los resultados sobre esta investigación, se puede observar cómo el abanico de imágenes sobre la discapacidad y/o diversidad funcional que circulan entre los/las

participantes de ambos casos, de alguna forma se manifiesta por medio de las metodologías, técnicas y estéticas trabajadas, las que no están dadas desde la tradición del hacer escénico, sino que surgen en respuesta a las particularidades de la diversidad funcional. Nociones que a su vez, se tiñen del contexto sociopolítico en el que se enmarcan los proyectos investigados.

Los resultados sobre las nociones que circulan dentro de los casos de estudio fueron variados, reafirmando la idea propuesta por Patricia Brogna (2006) de que estos conceptos son el resultado de diferentes modelos que se encuentran en permanente disputa. En los resultados también se reflejó lo planteado por Campbell (2008) y Siebers (2012), en tanto involucran puntos de vista en particular desde donde comprender y habitar el mundo; subjetividades que están permeadas por el lugar que ocupan dentro del sistema capacitista y otros sistemas de opresión, por lo que deben ser leídas de una manera interseccional (Siebers, 2012; McRuer, 2006).

Un punto en común entre las nociones sobre ambos conceptos es que se trata de una población que se ha visto **excluida o limitada en cuanto al acceso** a la cultura normofuncional. De esta manera podemos pensar que las adaptaciones técnicas o la restauración de ciertas prácticas escénicas son una respuesta ante esta percepción sobre la discapacidad y/o diversidad funcional.

Por ejemplo, la primera versión de la obra “Nos dieron la mar” de la compañía *Otro Cuerpo* fue traducida a la lengua de señas por una intérprete profesional que se encontraba fuera de escena; lo que ya corresponde a una adaptación que tiene el fin de facilitar la accesibilidad para la comunidad sorda. Sin embargo, en su segunda versión, el guión fue interpretado en lengua de señas por los/las actores/actrices durante toda la obra, reemplazando a la intérprete fuera de escena que realizó la traducción en la primera versión. Esta decisión se puede leer como una restauración de los lenguajes posibles para el teatro –más allá de medidas externas que faciliten la accesibilidad– y también, de las posibilidades artísticas y escénicas de la propia lengua de señas.

En el caso de María Siebald, el ejercicio de restauración está centrado principalmente en el uso de la lengua de señas en diversos formatos escénicos. Los videoclips usados en “Nerven & Zellen” –formato originalmente creado como una representación audiovisual de una canción– fueron adaptados para transformar la información musical (ritmo, letra, estilo musical, etc.) en contenido *visual*. Esto a través del uso rítmico de la lengua de señas, la propia interpretación corporal y el uso de atmósferas visuales. Así también, el formato de concierto de música en vivo de la banda *Bahía Inútil* se adaptó para recibir una audiencia que, más que estar interesada por la música sonora, estaba esperando el conjunto de estímulos visuales y vibratorios. Lo que se tradujo en ciertos ajustes escénicos y lumínicos que favorecieron sobre todo la visualidad. La performance “Trasunto” también la entiendo como un ejercicio de restauración de una conducta; en este caso, la lectura de un poema, generalmente relacionada a la oralidad y a la sintaxis de las lenguas escritas, es llevada a la corporalidad y gestualidad de la lengua de señas. Por lo tanto, se trata de ejercicios de restauración, que en ese caso, van de la mano con la traducción de una experiencia sensorial a otra.

En ambos casos, estas adaptaciones o restauraciones pueden interpretarse como una forma de validar la identidad y las diferentes prácticas corporales (asociadas o no a la discapacidad) que se desprenden de las particularidades de sus miembros o del público al cual se dirigen. Ya que al llevarlas a escena, todos/as quienes participan de la performance encarnan la tensión que se genera entre estas corporalidades y las representaciones sociales que giran en torno a ellas (Cheu, 2005; Fischer-Lichte, 2011; García-Canclini, 2010), marcadas por el capacitismo y la visión infantilizada de la discapacidad. Lo que finalmente permite validarlas a lo largo de la performance para que ésta pueda funcionar como propuesta escénica, visibilizar la lucha por su legitimación y el espacio en el mundo de las artes y la cultura (Berson, 2005), y modificar las representaciones sociales a partir de las cuales se va a comprender el cuerpo y sus prácticas (Jodelet, 1986).

De todos modos, en ambos casos la respuesta a la problemática del acceso implicada en esta noción no solo se trabaja a nivel técnico, sino también metodológico. Una de las metodologías empleadas es la **aproximación pedagógica**. La marginalidad y discriminación respecto al mundo de la cultura y las artes se evidencia cotidianamente en las escasas posibilidades para las personas en situación de discapacidad de participar tanto en calidad de espectadores/as como de artistas, considerando las barreras de acceso para disfrutar de las funciones, o para ingresar y permanecer en instituciones que ofrezcan formación artística profesional. En este sentido, la iniciativa de hacer talleres dirigidos a la comunidad de personas con discapacidad y/o diversidad funcional, a profesionales que faciliten la formación teatral para esta misma comunidad y al público interesado en general, son una alternativa de formación para las personas con diversidad funcional (de forma directa o indirecta), al mismo tiempo en que potencian su futuro desarrollo. Así lo aseguró María Siebald, ya que uno de sus objetivos como creadora escénica es que los montajes cumplan con una finalidad pedagógica para la audiencia que no está familiarizada con la lengua de señas y la cultura sorda. En una entrevista, la directora señaló:

Para mí, en todos mis proyectos, lo que más me importa es que cada uno tenga una conciencia y una reflexión de lo que están viendo, porque es un formato distinto el que se les está presentando. (...) Y en este caso, es una reflexión acerca del lenguaje, acerca del cuerpo también (M. Siebald, entrevista con Leopoldo Pulgar, 22 noviembre 2019).

Otra de las nociones identificadas en ambos casos es que la población de personas en situación de discapacidad tiene una demanda por la **visibilización de estas desigualdades** que es urgente. En el caso de María Siebald como creadora escénica, esto se manifiesta en la mayoría de sus proyectos. Por ejemplo, en la instalación “Transmisor” (la que simula una radio visual) si no fuera por la disposición de cuatro audífonos, la obra sería montada en completo silencio. Esto se podría interpretar como una forma de poner en relieve que se trata de un montaje dirigido a la comunidad sorda, invirtiendo el rol que ocupa el sonido generalmente en el espacio. Otro ejemplo es “El Reloj de la Bestia”, obra que estuvo doblada<sup>28</sup> al español oral en su totalidad mientras era *actuada* en señas.

Estas son estrategias escénicas que ponen en evidencia el difícil acceso a las artes escénicas para las personas diverso funcionales, generando una propuesta escénica

---

<sup>28</sup> Es decir, el actor y la actriz vocal estuvieron fuera de escena durante toda la obra.

accesible y una audiencia sensible a estas desigualdades y a otras estéticas que superen los ideales capacitistas (Cachia, 2017). Por ejemplo, en el caso de la obra “Nos dieron la mar” de *Otro Cuerpo*, muchas personas videntes optaron por espectar la obra con los ojos vendados y con la ayuda de lxs susurradorxs, quienes facilitaban la audiodescripción. Esto solo para poder experimentar la obra desde una perspectiva sensorial diferente. De este modo, la experiencia teatral va modelando en la experiencia de la audiencia la posibilidad de que una obra pueda prescindir de elementos que dependan prioritariamente de la visualidad, permitiendo experimentar y almacenar en la memoria corporal un **repertorio de referentes estéticos sensibles a las barreras de acceso** y a las potencialidades creativas de la comunidad en situación de discapacidad.

Este “repertorio de gestualidades”, como lo plantea Diana Taylor (2011), se va sedimentando en la memoria para todos quienes participan en la acción teatral, no tan solo el público. Esto se manifiesta muy bien en el proyecto “Manifiesto En Señas” (MES). “MES” es una performance que consiste en un registro visual-gestual de las consignas que se escucharon fuertemente en las calles durante las manifestaciones feministas del 2018. Es decir, busca registrar el ambiente sonoro que se podía escuchar en las calles en un lenguaje corporal que sea comprensible para la comunidad sorda, y al mismo tiempo, visibilizar que la comunidad sorda no se resta de las demandas del feminismo. Pero en este proyecto, los/las performers no pertenecían a la comunidad sorda ni manejaban la lengua de señas previamente. Por lo tanto, se podría decir que se construyó un repertorio gestual o una memoria corporal que funciona tanto para la audiencia de la comunidad sorda, como para los/las artistas de la comunidad oyente que participaron en el equipo de trabajo y para cualquier otra persona que pueda participar de espectador/a.

En este sentido, hay que considerar que el equipo de trabajo reunido por ambos casos involucra a actores y performers que nunca se habían relacionado antes con la lengua de señas, actores que habían tenido solo una formación sistemática en el teatro, músicos/as que experimentaron en la creación de ambientes sonoros focalizados específicamente en la percepción vibratoria del sonido, poetas que escribieron pensando que su texto sería traducido a una lengua que no es escrita, etc. Por lo tanto, la investigación escénica involucrada en los proyectos es fundamental tanto para la construcción de las nociones sobre discapacidad, diversidad funcional y comunidad sorda que circulan entre los/las participantes, así como para la creación de propuestas que puedan sensibilizar respecto a las realidades que estas categorías implican y al orden social al cual responden (García-Caññini, 2010).

Una de las metodologías que me parece que es empleada en ambos casos para investigar y llevar a escena las reflexiones en torno al capacitismo, la diversidad funcional, la discapacidad, la accesibilidad, etc, es el **embodiment**, entendido como campo metodológico de estudio sobre las formas de ser y estar en el mundo (Csordas, 1994).

Como lo explica la Antropología del Cuerpo, el ejercicio del embodiment permite poner en diálogo nociones conscientes e inconscientes sobre la otredad. En este caso, funciona como un campo metodológico de investigación sobre accesibilidad y otredad, la que no persigue la objetividad o la estandarización de técnicas escénicas, sino que genera conocimientos situados (Haraway, 1984) que responden a las particularidades y necesidades específicas del contexto en el que se desenvuelven.

La “intercorporalidad” y la “desjerarquización de los sentidos”, por ejemplo, son técnicas utilizadas por la compañía *Otro Cuerpo* que tienen por objetivo encarnar una experiencia sensible diferente, imaginarse en *otra* corporalidad, priorizar *otros* sentidos. Son técnicas que surgen de la problematización de ciertos ideales sobre el cuerpo basados en el modelo biomédico occidental, que tienden a simplificar la diversidad y su complejidad. Por lo que buscan colocar al cuerpo en el centro de la atención para producir desde ahí una investigación sobre estéticas que vayan más allá de las normas y jerarquías sensoriales que rigen el arte.

En el caso de los proyectos de María Siebald como creadora escénica se realiza un ejercicio similar, con el fin de explorar el cuerpo y otros elementos escénicos para complementar la información transmitida en lengua de señas. Este ejercicio se realiza principalmente por parte de los/las artistas oyentes, quienes trasladan sus propias experiencias auditivas a los códigos de la cultura sorda utilizando sus cuerpos como herramientas comunicadoras. En “Transmisor”, por ejemplo, se busca recrear la música a través del cuerpo y la lengua de señas, encarnando mayoritariamente la complejidad del sonido en la interpretación corporal (ritmo, instrumentos, intensidad, etc.).

Considerando lo anterior, las técnicas y metodologías utilizadas en talleres, ensayos, creación artística y puesta en escena en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad involucran la experimentación sensible por parte de artistas y espectadores/as en términos que no corresponden a los hegemónicos, sino que ambos casos funcionan como laboratorios de accesibilidad creativa (Cachia, 2021).

Además, albergan una potencialidad transformadora del espacio escénico, sus formas de hacer, sus prácticas y estéticas posibles, al mismo tiempo en que van sedimentando una memoria corporizada para todos/as quienes participan de la acción, movilizándolo reflexiones sobre la desigualdad en el acceso a la cultura, las artes y la vida cotidiana en general. Por lo tanto, son propuestas escénicas que involucran prácticas corporales que van a ir transformando las representaciones sociales que explican nuestra relación con el cuerpo, y lo que se entiende finalmente por discapacidad y/o diversidad funcional.

En cuanto a las representaciones escénicas de la discapacidad y/o diversidad funcional, éstas también reflejan las nociones que manejan los/las participantes de ambos casos. Sin embargo, no se trata sólo de representaciones explícitas de la discapacidad o diversidad funcional, sino que operan sobre todo en un nivel simbólico.

La antropóloga Victoria Ann Lewis (2004) plantea que las artes performáticas que nacen de y para la discapacidad disputan el poder incrustado en el ordenamiento del espacio público al interpelar y reestructurar su funcionamiento según sus necesidades. Llevando esta idea a los casos de estudio, esto se manifiesta en acciones como la distribución de la audiencia de *Otro Cuerpo* de acuerdo a las medidas de accesibilidad requeridas, la presencia de lxs susurradorxs dentro del público facilitando la audiodescripción, o el hecho de que la lengua principal que maneja la audiencia y la que está en escena sea la LSCh, en el caso de los proyectos dirigidos por María Siebald.

Estos elementos de alguna forma reorganizan las prioridades, o bien, la jerarquía de las necesidades a las que responde el espacio. En primer lugar, al posicionarse como una oferta artística destinada *principalmente* a la población en situación de discapacidad, la diversidad funcional y la comunidad sorda. En segundo lugar, quebrando ciertos esquemas de normalidad en el funcionamiento del espacio público, desde cómo se ingresa al recinto, cómo se venden las entradas, cómo se retroalimenta la función, etc.

Esto se ejemplifica muy bien en el caso de la obra “Nos dieron la mar” de *Otro Cuerpo*. Esta obra podría interpretarse como una representación escénica de la diversidad funcional, entendiendo ésta como una diversidad de formas de funcionar en la sociedad que pueden convivir respetando sus diferencias –idea desde la cual se posicionan identitaria y políticamente como compañía. Esto se manifiesta en los diferentes lenguajes y prácticas corporales en y fuera de escena que facilitan la accesibilidad, demostrando escénicamente que la diversidad funcional es irreductible a una sola corporalidad estereotípica, sino que habla sobre un conjunto de personas, cuerpos y prácticas corporales sumamente complejo que pueden convivir creativa y sensiblemente.

Así también ocurre en el proyecto “La revolución de todxs los cuerpxs”, el cual fue realizado con el fin de preparar la marcha del día 3 de diciembre del año 2019 (Día Internacional de las Personas con Discapacidad). Como se presentó en los resultados, esta actividad se llevó a cabo durante el contexto de una revuelta social, por lo que estuvo teñida de la lucha política que se estaba dando en ese momento en el país. En este proyecto se representa a una población de personas en situación de discapacidad y/o diversos funcionales activa en la lucha por la dignidad, al igual que el resto de la población. Pero manifestándose por sus propias demandas respecto a la visibilización e igualdad en derechos y condiciones. En este sentido, la reestructuración de la que habla Lewis (2004) se da al hacerse presentes en las calles y haciéndose parte del movimiento social, en el que precisamente se estaba luchando por la construcción de un nuevo orden social.

Respecto al caso de María Siebald como creadora escénica, las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional están mediadas principalmente por la idea de que la sordera (en todo su espectro) no es una discapacidad, sino una condición, una comunidad y una cultura que se ha visto marginada de la cultura oyente. Sus proyectos representan el rol activo de la comunidad sorda respecto a la demanda por su visibilización en la sociedad en general y dentro de los grandes movimientos sociales, como se pudo ver en en aquel lienzo extendido al final del estreno de la obra “El Reloj de la Bestia”, en el que se leía “*hasta que la lengua de señas se haga costumbre*”.

Otro ejemplo es el proyecto “Manifiesto En Señas” (MES), que puede interpretarse como un eco de lo que fue el “Mayo feminista” del 2018 (Zerán, 2018). Año marcado por múltiples manifestaciones, paralizaciones y marchas a nivel nacional que demandaban el fin de la violencia de género. Visto desde una perspectiva interseccional, este montaje permite visibilizar que la cultura sorda no queda fuera de las opresiones del patriarcado y que tampoco está ausente dentro de las demandas del feminismo. Sino que, es una comunidad que se encuentra activa políticamente y merece tener acceso a las demandas de los movimientos sociales que la involucran.

Además, estas representaciones permiten una aproximación no categórica a la realidad de las personas que se encuentran en una situación de discapacidad (Kuppers, 2005). Por ejemplo, en la obra “El Reloj de la Bestia”, las bestias con las que se encuentra el personaje principal, finalmente no resultan ser tan bestiales como él se lo esperaba. Y lo mismo pasa en el sentido contrario, ya que las bestias en un principio se asustan y le temen al personaje principal. Lo que podría interpretarse como una representación del estigma de la discapacidad, y también como una representación del estigma de la diferencia o la otredad.

Expuesto lo anterior, se podría interpretar que estas representaciones permiten manipular ciertos imaginarios sobre las identidades vinculadas a la discapacidad, la diversidad funcional y la comunidad sorda, al proponer imágenes que superan los estigmas hacia estas categorías, tales como ser capaces de crear y proponer una agenda artística y cultural, o estar activas en las luchas políticas propias y de la población general. Imágenes que finalmente van a repercutir en todos/as quienes participan de la acción performática (Kent, 2016)

Aún así, y desde mi lectura, ambos casos se posicionan desde lo que José Esteban Muñoz llama la “*desidentificación*”, ya que en los argumentos de los montajes no se habla sobre la experiencia de la discapacidad o la diversidad funcional de forma explícita –exceptuando el caso de “La revolución de todxs los cuerpxs”. Esta decisión no es casual, sino que responde a la sobreidentificación de las corporalidades y ciertas prácticas corporales particulares con las que trabajan. Como N. Mardones (actriz de *Otro Cuerpo*) explicó respecto a la obra “Nos dieron la mar”:

Entonces no era que se tratase de ser sorda, de ser ciega, de ser oyente. Para nada. Jamás hablamos de eso en el montaje, que eso también es importante a nivel de propuesta ética y estética. Sino que todas estas diferentes formas de expresividad que tenemos se utilizan como canales comunicacionales y estéticos (N. Mardones, entrevista, 12 de mayo 2021).

Esta tensión entre la invisibilidad y la hipervisibilidad, entre el valor artístico y el valor social, está dada solo por el hecho de no corresponder a una *integridad corporal obligatoria* (Kuppers, 2005; McRuer, 2006; Pérez, 2015). No se trata de que la discapacidad o la diversidad sean el argumento de la performance. Sino que son los mismos elementos escénicos, los cuerpos y sus prácticas los que encarnan la diferencia y los que finalmente hacen evidente el orden social, sus límites y sus contradicciones, en tanto se cuestionan deliberadamente los modos de ser y hacer en las artes escénicas.

Al mismo tiempo, son estos mismos elementos los que permiten validar la identidad de la discapacidad (Cheu, 2004) –sea en términos de diversidad funcional o de comunidad sorda– al colocar en escena esta realidad en sus propios términos, y al sensibilizar por medio de la experiencia performática a la audiencia y al equipo de trabajo frente a ciertos cuerpos, prácticas corporales e intelectualidades que suelen ser excluidas del espacio público y de lo socialmente aceptado dentro del arte.

Dicho esto, se puede evidenciar que las artes escénicas que nacen desde y para la discapacidad repercuten en las representaciones sociales de la discapacidad y la diversidad funcional: 1) validando y haciendo visible sus cuerpos, prácticas e identidades 2)



reestructurando el espacio público en sus propios términos, 3) respondiendo escénica y creativamente a sus particularidades, 4) evidenciando el difícil acceso a las artes y la cultura para esta población, 5) generando experiencias sensibles que permiten ampliar los referentes estéticos posibles para las artes escénicas y la vida cotidiana, 6) desligándose y desmintiendo los prejuicios de la mirada estigmatizada de la discapacidad.

# Conclusiones

Esta investigación tuvo por objetivo analizar la influencia de las artes escénicas en las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional a partir del caso de los proyectos de María Siebald como creadora escénica y de la compañía de teatro *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación*. Para esto se analizaron las nociones sobre la discapacidad y la diversidad funcional, las técnicas y metodologías de investigación y creación escénica, y algunas representaciones escénicas de la discapacidad y la diversidad funcional de cada caso por medio de la revisión de archivo audiovisual, y la ejecución de entrevistas y talleres.

A grandes rasgos, el caso de *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* nos dice mucho sobre las barreras que existen para la formación artística de la comunidad sorda y las personas con discapacidad, respondiendo ante esta desigualdad por medio de los talleres dirigidos a tres poblaciones en particular: la comunidad sorda, personas con ceguera o baja visión, y personas neurodivergentes, teniendo en consideración las necesidades específicas que cada una requiere. Además, esta aproximación a las comunidades les ha permitido como colectivo generar redes y lograr posicionarse como una opción accesible dentro del panorama de las artes escénicas para esta población.

El caso de María Siebald como creadora escénica cuenta con una trayectoria más larga, en la que ha podido experimentar en diferentes formatos escénicos para la lengua de señas: música, videoclips, conciertos en vivo, performance, teatro y poesía. En esta trayectoria se puede apreciar el tránsito desde una primera etapa de aproximación a la cultura sorda –la que partió por el estudio de la lengua de señas y en la que participaron principalmente personas oyentes– hacia la incorporación de personas sordas en el equipo de trabajo como artistas y creadores/as.

Sobre las **nociones de la discapacidad y/o diversidad funcional entre los/las participantes**, en ambos casos la discapacidad aparece como una categoría problemática o digna de problematizar, ya que en sí es un término que es entendido como algo que está en falta. En el caso de *Otro Cuerpo*, la discapacidad fue definida como un término que está más relacionado con el contexto que con las personas en particular. Además, surgió la idea de que, a pesar de que sea una categoría excluyente dentro de los términos de la institucionalidad, puede ser cuestionada y apropiada para la propuesta de otros parámetros desde los cuales entender la diferencia, la otredad y la diversidad.

Respecto al término diversidad funcional identifiqué tres perspectivas dentro la compañía: 1) la diversidad de discapacidades que pueden existir, entendiendo que el término discapacidad abarca múltiples realidades corporales 2) la diversidad de formas de hacer que tienen las personas para llegar al mismo fin, las que no corresponden necesariamente a la manera normativa y 3) una comunidad de personas que ha resignificado el término de discapacidad. Además, se desprendieron otros dos conceptos: “Monocuerpo” y “Cuerpo Dado” que corresponden a términos que buscan problematizar la visión capacitista sobre los cuerpos que circula en la sociedad y dentro de los mismos/as participantes de la compañía. “Monocuerpo” refiere a la idea de que un cuerpo puede tener una sola discapacidad al

mismo tiempo –cuando la realidad puede ser más compleja–, mientras que “Cuerpo Dado” es aquel cuerpo imposiblemente perfecto que sostiene el ideal del capacitismo.

Para el caso de María Siebald, ambos conceptos (discapacidad y/o diversidad funcional) son lejanos para los/las participantes entrevistados/as, ya que trabajan para la *comunidad sorda*. Sobre éste término identifiqué tres ejes principales: 1) que se trata de una cultura y una comunidad, 2) que esta comunidad se encuentra marginada de la cultura oyente pero 3) se encuentra activa políticamente.

Sobre las **técnicas y metodologías de creación escénica en torno a la corporización de la diversidad funcional y/o discapacidad**, en *Otro Cuerpo* éstas se desprenden principalmente del teatro físico y, desde mi interpretación, del embodiment como metodología basada en la experimentación sensorial y la corporización consciente. Entre las técnicas pude identificar la “desjerarquización de los sentidos”, la “intercorporalidad”, el desarrollo de la ecolocalización y la audiodescripción en la forma de lxs susurradorxs. Respecto a las metodologías pude identificar: 1) la aproximación lúdica y pedagógica, 2) el uso del embodiment, 3) la búsqueda ética, estética y poética de la accesibilidad y 5) el trabajo colaborativo y horizontal.

Respecto al caso de María, si bien se pueden identificar ciertas técnicas que se aplican de manera general ( LSCh, subtítulo y consideración de todo sonido significativo), cada una responde a las necesidades específicas de cada proyecto. En cuanto a sus metodologías, pude identificar: 1) el trabajo colaborativo o híbrido con la comunidad sorda, 2) el trabajo interdisciplinario, 3) una aproximación pedagógica y 4) uso del embodiment. Esto siempre priorizando que sean creaciones para la comunidad sorda y para potenciar el arte sordo.

Por último, respecto a la caracterización **de las representaciones de la discapacidad y/o diversidad funcional**, en el caso de *Otro Cuerpo* pude interpretar que se representa a una comunidad diversa funcional políticamente activa y que tiene derecho a la creación artística. Además, debido a las técnicas empleadas se representa (en una dimensión metateatral) la diversidad funcional como una realidad posible.

Respecto al caso de María Siebald, en los proyectos revisados se representa una comunidad activa en la lucha política por la visibilización de sus propias demandas y de otras que la atraviesan como las del feminismo. Respecto a la dimensión argumental, se representan las barreras ante las cuales se enfrentan constantemente las personas sordas, basadas en el estigma hacia la otredad o en este caso particular, en el estigma hacia la comunidad sorda, la discapacidad y/o la diversidad funcional.

Ambos casos son ejemplos de procesos de investigación y creación artística dentro del panorama de las artes escénicas y la diversidad funcional y/o discapacidad en Chile, que se encuentran trabajando en propuestas de cómo generar contenido accesible y espacios para el desarrollo de las artes escénicas dirigidos hacia una población que se ha visto históricamente y hasta el día de hoy, enfrentada a múltiples barreras para participar del mundo de las artes.

Se posicionan como una interpelación ante las múltiples barreras a las que se enfrentan las personas que se encuentran en situación de discapacidad y que pertenecen a la comunidad

sorda, no tan solo como espectadoras, sino también como artistas y creadoras. Barreras que están ligadas a nociones sobre la diversidad funcional y la corporalidad que, como lo plantea Brogna (2006), son variadas y se encuentran en permanente disputa, pero están atravesadas, en gran medida, por el estigma de la discapacidad –por la idea de que son corporalidades en falta e infantilizadas.

Al volver a las interrogantes planteadas en la introducción, esta investigación me dejó ver que la presencia y ausencia de ciertas corporalidades en el teatro responde en su gran mayoría a ciertos parámetros de normalidad dentro de las artes escénicas que se sustentan en ideales capacitistas sobre el cuerpo. Y también, que la presencia de los cuerpos de la diversidad funcional, la discapacidad y la comunidad sorda en estos espacios permite incidir en las representaciones que circulan socialmente sobre ellos.

Respondiendo a la pregunta “*¿De qué forma las representaciones sociales de la discapacidad y/o diversidad funcional se ven afectadas por las artes escénicas que trabajan desde y para la población con discapacidad y/o diversidad funcional?*”, de los resultados y el análisis se puede concluir que el trabajo de ambos casos de estudio permite movilizar ciertas nociones socialmente aprendidas sobre la discapacidad, la diversidad funcional, el cuerpo y la otredad basadas en el capacitismo, ya que por un lado, ambos casos están generando una reflexión sobre conceptos como discapacidad, diversidad funcional, comunidad sorda, accesibilidad, inclusión, entre otros, la que se finalmente se transmite en sus creaciones. Y por otro lado, sus propuestas escénicas están generando una audiencia y una comunidad artística sensible a otras posibilidades estéticas, y por lo tanto, a otras posibilidades de ser y cómo hacer, tanto en lo escénico, como en otros ámbitos de la vida social.

Desde mi lectura, esto lo realizan a través de mecanismos prácticos y simbólicos: 1) validando y haciendo visible sus cuerpos y prácticas, 2) reestructurando el espacio público en sus términos, 3) respondiendo escénica y creativamente a sus particularidades, 4) evidenciando el difícil acceso a las artes y la cultura para esta población, 5) generando experiencias sensibles que permiten ampliar los referentes estéticos posibles para las artes escénicas y la vida cotidiana, 6) desligando y desmintiendo los prejuicios de la mirada estigmatizada de la discapacidad.

Son espacios de creación, pero fundamentalmente, de investigación sobre una problemática que hace falta investigar. ¿Cómo pensar las medidas de accesibilidad si no hay empatía, experimentación o siquiera una pregunta sobre la otredad, la corporalidad, la ética, la accesibilidad, la inclusión? Estos son los espacios que están planteando respuestas ante esas preguntas. Más importante aún, dado el carácter del quehacer escénico, estas propuestas son útiles para la reflexión y resolución práctica de problemas de discriminación, exclusión y desigualdad que van más allá de su disciplina.

En este sentido, son un aporte para las ciencias sociales, considerando las aproximaciones sensibles que se experimentan desde las artes escénicas, las que suelen perderse en la práctica académica al separar el cuerpo de la reflexión. Y también para pensar políticas públicas que no sigan replicando la mirada estigmatizada sobre la discapacidad, diversidad funcional y comunidad sorda. Sino que reconozcan el valor de las estrategias que se están proponiendo desde y para estas comunidades.

Aún así, y a pesar de que ha habido una proliferación de espacios en donde se están desarrollando propuestas escénicas accesibles, espacios de experimentación sobre la escenificación de corporalidades y prácticas disidentes, y una proliferación de instancias creativas en las que participan personas con diversidad funcional, hay un camino largo por recorrer dentro de la creación artística accesible y en la innovación de la accesibilidad en términos que no sean solo funcionales, sino también también éticos y creativamente artísticos.

Antes de cerrar, he de comentar que esta investigación se llevó a cabo dentro de un contexto bastante extraño e inesperado para las trayectorias de trabajo de ambos casos de estudio y para mí, como estudiante de antropología. La pandemia declarada a raíz del coronavirus detuvo y transformó nuestras actividades cotidianas tal y como las conocíamos. Y ni el teatro ni la etnografía fueron lo mismo a través de la pantalla. Investigar el teatro sin poder ir a verlo en vivo se transformó en una revisión de archivo; lo que finalmente conformó gran parte del material de análisis, tal y como se presentó en la muestra. Sin embargo, a medida en que fue pasando el tiempo, la necesidad de trasladar la vida social a la virtualidad hizo que este material se fuera ampliando cada vez más. Conversatorios, talleres, festivales, entrevistas y mesas de discusión proliferaron durante este periodo, buscando la forma de seguir generando pensamiento y reflexión. Ahí encontré muchos rasgos de cotidianidad que en el archivo se perdían. De hecho, sobre este material se llenan varias páginas de lo que fue mi diario de campo.

Sería interesante pensar sobre las adaptaciones metodológicas que se desprendieron a raíz de la pandemia y sus consecuencias en el desarrollo de la investigación social, tema que se escapa de lo planteado en esta investigación. Pero lo menciono porque me parece relevante para entender desde dónde y cómo se construyó la información aquí presentada, considerando el carácter etnográfico de la investigación se mantuvo pero de esta forma *poco usual*.

Por último, cabe señalar que de esta investigación se desprendió otra problemática relacionada al acceso a la educación artística y la profesionalización en las artes para la comunidad de personas en situación discapacidad, personas con diversidad funcional y para la comunidad sorda. ¿Qué medidas se deben tomar para derribar las barreras de acceso a la formación artística? ¿Cómo debe ser dicha formación? ¿Es necesaria la formación en términos profesionales convencionales? Preguntas que abordan una temática compleja y que merece un estudio acabado por sí mismas.

# Bibliografía

Balza, I. (2011). Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión. *Dilemata*, (7), 57-76.

Berson, J. (2005). "Performing Deaf Identity". *Bodies in commotion: Disability and performance*, 42-55.

Bendito Teatro (s.f.) La Compañía. Recuperado de: <https://www.benditoteatro.cl/compania.php>

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI de España Editores.

Brogna, P. C. (2006). *La discapacidad, ¿una obra escrita por los actores del reparto?: el paradigma social de la discapacidad: realidad o utopía en el nuevo escenario latinoamericano* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional Autónoma).

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Cachia, A. (2021). Políticas de accesibilidad creativa: dis/capacidad en prácticas curatoriales. *El Alto*, 1. Disponible en: <https://elalto.wearethebritishcouncil.org/politicas-de-accesibilidad-creativa-esp/>

Campbell, F. A. K. (2008). Exploring internalized ableism using critical race theory. *Disability & society*, 23(2), 151-162.

Campbell, J., & Oliver, M. (2013). *Disability politics: Understanding our past, changing our future*. Routledge.

Canales Cerón, M. (2006). *Metodologías de investigación social*. Santiago: LOM.

Candoco Dance Company (s.f.). Our history. Recuperado de: <https://candoco.co.uk/who-we-are/our-history/>

Cheu, J. (2005) "Performing Disability, Problematizing Cure". *Bodies in commotion: Disability and performance*, 135-146

Cisternas, C. (2021). Conversatorio con Cristóbal Cisternas. Conversatorio sobre "Arte Escénico y Diversidad Funcional". *Otro Cuerpo: Teatro e Investigación* [Video]. Disponible en: <https://www.facebook.com/161738471060234/videos/869626870273934>

Citro, S. (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Compañía PERSONA (s.f.) Objetivo. Recuperado de: <https://ciapersona.cl/compania-persona/>

Creenshaw, K. (2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En "Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encucijada", Platero, R. (L). (2012).

Csordas, T. J. (1994). Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self. Cambridge: Cambridge University Press.

Diversario (s.f.). Paladio Arte. Recuperado de:  
<http://www.diversario.org/index.php/fr/30-2019/bio-2019/157-paladio-arte.html>

Decreto 201. Promulga la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su protocolo facultativo. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. 17 de Septiembre, 2008.

Del Castillo, L. (2013). Teatro y discapacidad: teatro integrado. Editorial Dunken.

Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales.

El Martutino (27 Septiembre 2018). Cia. Teatro Renaciendo vuelve al Parque Cultural de Valparaíso con su nuevo montaje "El Jardín de mi madre". Recuperado de:  
<https://www.elmartutino.cl/noticia/cultura/cia-teatro-renaciendo-vuelve-al-parque-cultural-de-valparaiso-con-su-nuevo-montaje-e>

El mostrador (2018). Obra "Molly Sweeney": Un viaje de la oscuridad a la luz. Recuperado de:  
<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/09/30/obra-molly-sweeney-un-viaje-de-la-oscuridad-a-la-luz/>

El Mostrador Cultural (12 de noviembre 2018). "Primer Encuentro de Artes Vivas" en Teatro Sidarte. Recuperado de:  
<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/11/12/primer-encuentro-de-artes-vivas-en-teatro-sidarte/>

Ferreira, M. (2010). Discapacidad y corporalidad: una aproximación genealógica. Cuerpo y Discapacidad: perspectivas Latino Americanas, 55-89.

Fischer-Lichte, E. (2011). La estética de la performance. Abada editores, Madrid.

Fondo Nacional de la Discapacidad (2004). Primer Estudio Nacional de la Discapacidad.

Foucault, M. (2009). Nacimiento de la biopolítica: curso del Collège de France (1978-1979) (Vol. 283). Ediciones Akal.

GAM (s.f.). Surdus, entre el sonido y el silencio. Recuperado de:  
<https://www.gam.cl/teatro/surdus-entre-el-sonido-y-el-silencio/> el 5 de Agosto, 2020.

Gaona, R. (2014). 8vo festival intercomunal de teatro para pcd maipú 2013. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/rgaona/8vo-festival-intercomunal-de-teatro-para-pc-d-maip-2013>

Garcés, M. (2020). Estallido social y una nueva Constitución para Chile. Lom ediciones.

García-Canclini, N. (2010). La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia. Katz Editores.

García-Santesmases Fernández, A. (2017). Cuerpos (im) pertinentes: Un análisis queer-crip de las posibilidades de subversión desde la diversidad funcional.

Goffman, E. (1959). The Presentation of Self in Everyday Life (No. 302 G6). Buenos Aires: Amorrortu.

Goodley, D. (2016). Disability studies: An interdisciplinary introduction. Sage.

González, P. M. C., Aguiló, A. K. R., & Rodríguez, C. E. R. (2017). La variable de discapacidad en la política cultural en Chile: balances y desafíos. Revista Chilena de Terapia Ocupacional, 17(1), 125-132.

Gómez-Peña, Guillermo. (2005). En defensa del arte del performance. Horizontes Antropológicos, 11(24), 199-226.

Graeae (s.f.). Our history. Recuperado de: <https://graeae.org/about/our-history/>

Heumann, J. (2020). *Crip Camp: A Disability Revolution / Entrevista por James Lebrecht y Nicole Newnham*. [Documental]. Higher Ground Productions.

Hogar de Cristo (s.f.). Rostros Nuevos. Disponible en: <https://www.hogardecristo.cl/rostros-nuevos/>

Huerta, D. (s.f.). Primer Encuentro Internacional de Arte Sordo en Chile.

Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. Moscovici, Serge (comp.), Psicología Social II, Barcelona, Paidós, 469-494.

Jodelet, D. (2020), Las representaciones sociales: un recurso para indagar la complejidad psicosocial: el caso de la Vejez, *Red Sociales, Revista del Departamento de Ciencias Sociales*, Vol. 07, N° 01: 64-75.

Jofré Muñoz, R. A. (2014). Encender la noche: una experiencia escénica de inclusión desde la oscuridad.

Kent, D. (2016). «Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «Reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Universidad Autónoma de México.



Kuppers, P. (2005). "Bodies, hysteria, pain: Staging the invisible". *Bodies in commotion: Disability and performance*, 147-62.

Kuppers, P. (2019). *Disability Arts and Culture: Methods and Approaches*. Intellect Books.

La Rueda Flotante (s.f.). ¿Quiénes somos? Recuperado de: <https://laruedaflotante.org/quienes-somos/>

Le Feuvre Orrego, M. (2018). Construcción de imaginarios sociales sobre el cuerpo y la sexualidad de mujeres con diversidad funcional/discapacidad desde sus relatos.

Lewis, V. A. (2004). The Theatrical Landscape of Disability. *Disability Studies Quarterly*, 24(3).

L'Oiseau-Mouche (s.f.). L'OISEAU-MOUCHE. Recuperado de: <http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/> el 6 de Agosto, 2020.

López, M. (2021). *Experiencias de Teatro Inclusivo y Accesible en Chile* [Conversatorio]. Primera Jornada Accesibilidad e Inclusión en Artes Escénicas. Disponible en: <https://www.facebook.com/parqueculturaldevalparaiso/videos/2642914956014080>

McRuer, R. (2006). *Crip theory. Cultural signs of queerness and disability*.

Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

Ministerio de Desarrollo Social (2016) Segundo Estudio Nacional de la Discapacidad. Resultados sobre participación social y política, discriminación y uso del tiempo libre en la población adulta (18 años o más).

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2001). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. University of Michigan Press.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

Morris, J. (1998). *Feminism, gender and disability* [en línea]. Text of a paper presented at a seminar in Sydney, Australia.

Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics* (Vol. 2). U of Minnesota Press.

National Theater of the Deaf (2020). Recuperado de: <https://ntd.org/about-us/>

Ojeda, D. (2018). Medio siglo de artes escénicas y diversidad funcional en España. ¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies, 43.

Otro Cuerpo: Teatro e Investigación (1 de diciembre de 2019). ¡La Revolución de Todxs Lxs Cuerpxs! [Álbum de fotografías]. Facebook.

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.568006600433417&type=3>

Otro Cuerpo: Teatro e Investigación (2020). Otro Cuerpo Teatro e Investigación [Dossier]

Palacios, A. & Romañach, J. (2006). El modelo de la diversidad: la bioética y los derechos humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional. *Diversitas*.

Palacios, A. (2008). El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. *Cermi*.

Peral, F. (2017). *Cuerpo, cognición y experiencia: embodiment, un cambio de paradigmas*. *Dimensión Antropológica*, Año 24, Vol. 69,

Pérez Delgado, H. M. (2015). Del escenario teatral al escenario social: teatro, discapacidad e inclusión social.

Platero, R. (L). (2013). Críticas al capacitismo heteronormativo: queer crips. En *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos* (pp. 211-223). Txalaparta, Tafalla.

Puerta, J. (2018). *La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: Perfiles*. En Checa J. & Hartwig S. (Eds.), *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (pp. 25-42). Berlin: Peter Lang AG. Retrieved June 29, 2020, from [www.jstor.org/stable/j.ctvc16k10.4](http://www.jstor.org/stable/j.ctvc16k10.4)

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones

Revés Teatro (s.f.). *La calle*. Recuperado de:

<https://revesteatro.wixsite.com/revesteatro/lacalle>

Rockwell, E. (2009). La experiencia etnográfica. *Historia y cultura en los procesos educativos*, 171-184.

Ruiz, M.J. (2021). *Entrevista con María José Ruiz* [Conversatorio]. Poéticas de la Otridad. Disponible en:

[https://www.facebook.com/watch/live/?v=466494471069836&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=466494471069836&ref=watch_permalink)

Sandahl, C., & Auslander, P. (2005). *Bodies in commotion: Disability and performance*. University of Michigan Press.

Santos, A., Vera, E. M., Ubilla, S. S., Riffo, J. A., López, B. R., & Leibe, L. M. (2019). Una mirada al movimiento feminista en Chile del año 2018: hitos, agenda y desafíos. *Iberoamericana*. América Latina, España, Portugal: *Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. *Notas. Reseñas iberoamericanas*, 19(72), 223-245.

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

SENADIS (2019). 5to. Encuentro Incluye promueve prácticas inclusivas en las artes escénicas con novedosas experiencias de teatros y centros culturales Latinoamericanos. Recuperado de: [https://www.senadis.gob.cl/sala\\_prensa/d/noticias/4595](https://www.senadis.gob.cl/sala_prensa/d/noticias/4595)

Siebold, M. (22 noviembre 2019). *"Detrás de las Máscaras": Un niño en busca de amor enfrenta "El reloj de la bestia" / Entrevista con Leopoldo Pulgar*. Disponible en: <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2019/11/22/detras-de-las-mascaras-un-nino-en-busca-de-amor-enfrenta-el-reloj-de-la-bestia.shtml>

Siebers, T. (2013). Disability and the theory of complex embodiment—for identity politics in a new register. *The disability studies reader*, 4, 278-297.

Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. *Estudios avanzados de performance*, 7-30.

Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Teatro del puente (s.f.). Plataforma Puente Checoslovaquia. Recuperado de: <https://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/plataforma-puente-chechoslovaquia/>

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Nueva York, PAJ.

Valles, M. S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.

Yin, R. K. (2014). *Case study research and applications: Design and methods*. Sage publications.

Zerán, Faride (2018). *La revuelta feminista: de la lucha de las mujeres a la lucha por una nueva sociedad*. LOM.