



LA CREACIÓN ESPECTACULAR CON PERSONAS CON  
DISCAPACIDAD Y LA ACCESIBILIDAD UNIVERSAL DEL  
ARTE Y LA CULTURA ESCÉNICA<sup>1</sup>

*PERFORMANCE CREATION WITH DISABLED PEOPLE AND THE  
UNIVERSAL ACCESSIBILITY OF ART AND SCENIC CULTURE.*

**David Ojeda**

Real Escuela Superior de Arte Dramático  
(david.ojeda.abolafia@gmail.com)

**Elena SV Flysi**

Auburn University  
(elenasvflys@gmail.com)



**Resumen:** En este artículo se plantea la creación espectacular escénica realizada en proyectos artísticos a partir de la integración, constituidos en compañías que unen su propósito vocacional a su finalidad profesional. En primer lugar, se enmarca el estudio analizando las distintas propuestas tanto en España como a nivel internacional. En segundo lugar, se valora el planteamiento artístico y estético de la visión de la dirección o coreografía desde su inicio, atendiendo a la diversidad de los artistas e intérpretes que conforman los proyectos. Por otra parte, se aborda cómo se puede generar un espectáculo accesible para personas con discapacidad sensorial. Para lograr estos objetivos se ha analizado el espectáculo realizado por la Compañía Palmyra Teatro, *Mi piedra rosetta* de José Ramón Fernández. Esta puesta en escena se ha concebido desde ambas estrategias: la creación escénica con personas con discapacidad y su escenificación como espectáculo accesible.

**Palabras clave:** discapacidad, integración, accesibilidad, sensibilización y creación.

**Abstract:** This article studies scenic creation in artistic projects that promote integration, developed by companies that unite their vocational purpose to their professional aim. In the first place, a context is provided by considering various proposals staged both in Spain and internationally. In the second place, the artistic and aesthetic vision of the director or choreographer is analysed from the onset, attending to the diversity of artists and interpreters that take part in the projects. On the other hand, this article studies how to create accessible performances for people with sensory disabilities. With this aim, Palmyra Teatro Company's show *Mi piedra rosetta*, written by José Ramón Fernández, is analysed. This show was designed incorporating both strategies: the inclusion of actors with disabilities and accessibility for an audience with sensory disabilities.

**Key words:** disability, integration, accessibility, awareness and creation.

DAVID OJEDA es actualmente es profesor de Dirección de Escena en la RESAD, director profesional socio de la ADE y director de la Cía. Palmyra Teatro. También es profesor y colaborador del ITEM en su Máster de Artes Escénicas. Es Doctor en Artes Escénicas por la Universidad de Alcalá con tesis en Artes Escénicas y Discapacidad.

ELENA SV FLYS es licenciada en interpretación textual por la RESAD y Doctora en Comunicación y Artes Escénicas, por la Universidad de Alcalá con tesis en accesibilidad teatral. Actualmente se encuentra en la Universidad de Auburn como profesora asistente en el departamento de lenguas extranjeras y como ayudante de dirección de la compañía Mosaic, con la que sigue investigando la accesibilidad teatral y el uso del teatro como herramienta de integración y de diversidad social. También colabora con el grupo de investigación TransMedia Catalonia.

### I. LA BÚSQUEDA DE UNA ENUNCIACIÓN ESPECTACULAR ENTRE LO ESPECÍFICO O LO UNIVERSAL: LA INTEGRACIÓN ARTÍSTICA Y LA ACEPTACIÓN DEL ESPECTADOR

Hoy día nos acercamos a una sala de teatro en una ciudad como Madrid y vemos en pocas ocasiones a una persona con discapacidad asistiendo a un espectáculo. Este sentido cultural, social y humano, que para muchos es natural, sigue siendo insólito para la persona con discapacidad. Y aun cuando sea posible poder ver esta estampa de la persona con discapacidad, a través de la integración artística, no se ha producido la misma sintonía y crecimiento en la asistencia como público a los espectáculos. Aunque se deba apreciar cómo en el año 2011 se aprobó entre el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y el Ministerio de Cultura la Estrategia Integral de Cultura para todos, Accesibilidad a la Cultura para las Personas con Discapacidad.

La creación escénica con personas con discapacidad en nuestro país, al igual que internacionalmente, aparece en los escenarios desde hace tan sólo tres décadas. Existen algunas excepciones previas pero que fueron consideradas como anecdóticas y sin importancia. Tampoco tenemos en la actualidad muchos estudios que detallen de cuándo se puede hablar de la participación intencionada de personas con discapacidad para un montaje, pues no se buscaba con ello la intención ideológica y artística de forma primordial. Lo más seguro es que de darse, no haya sido tenido en cuenta con esta mirada de vínculo social sino como un hecho irrelevante en una propuesta estética. Quizá tanto en nuestro país como en el panorama internacional se hayan dado casos de esta integración en espectáculos o filmes pero, por desgracia, no está suficientemente documentado. Desde luego, el trato con que se miró a la persona con discapacidad en el circo y en los espectáculos de feria, no tiene nada que ver con el panorama de compañías que hoy día dedican su actividad creativa y artística, entre el ocio y la vía profesional, buscando la genuina presencia de intérpretes con alguna discapacidad evidente en la creación de sus espectáculos. Por ello, hoy día podemos afirmar que se está evolucionando de lo anecdótico a la creación escénica con la participación artística de las personas con discapacidad.

En relación a esta participación, es interesante poner de manifiesto la versatilidad interpretativa que se alcanza al encontrar a un actor con discapacidad que, evidentemente, no oculta sus rasgos inherentes

distando en muchas ocasiones del modelo estandarizado de intérprete que implícitamente el público tiene<sup>2</sup>. Esta mirada abierta que se nos manifiesta entre el representante y el perfil del personaje puede ser, además de connatural a la presencia de la persona con discapacidad, estimulante para el espectador en su recepción. Podemos pensar en que abre la pantalla de su imaginario, atendiendo más al efecto que busca en el espectáculo, la creación, el conflicto o la fábula, y en donde, a veces, se garantizará una peculiar atención y un aumento en un mayor análisis del conflicto fabular de la ficción. Sin embargo, no hay que olvidar que el modelo de belleza apolínea del intérprete viene dado desde hace siglos y es reforzado día a día por los medios audiovisuales. Esta estilización creada por la cultura del cuerpo se relaciona con la verosimilitud y el realismo dejando a un lado la naturaleza del arte dramático y las capacidades del intérprete de crear un personaje sin necesidad de cumplir con el canon de belleza<sup>3</sup>. Todo ello nos muestra la dificultad adicional que se genera en una producción, que integra personas con discapacidad, puesto que el salirse del estereotipo o de tener una cara famosa en el reparto puede perjudicar la autonomía profesional del espectáculo y su «éxito» de audiencia.

Ante este panorama y como consecuencia del mismo los proyectos de integración artística cubren una mínima parte de la creación escénica nacional, e internacional. Son proyectos que en casos muy contados participan de los canales de distribución oportunos, y aun cuando se quiera, desde la génesis artística no diferenciarlos, sigue siendo un eco profundo el que sean proyectos de difícil venta. Esto sigue haciendo que los proyectos tengan duras situaciones o vivan como pequeñas ideas ajenas, reducidas a la visita de ciertos públicos en programas específicos.

También, debemos comenzar a trabajar porque la accesibilidad a los espectáculos sea posible en las salas de exhibición, no como una anécdota dentro de la programación general en una función única, como hasta ahora acontece, sino de forma permanente. Esto implica que exista una atención pormenorizada de profesionales específicos desde la creación hasta la exhibición, que capaciten esta necesidad tanto para la génesis como para la representación diaria del espectáculo. Si esto se va logrando, a través de motivaciones como las que propone el CESyA, o como la de proyectos específicos como los de Palmyra Teatro, o apoyos o seguimientos específicos a las compañías que lo deseen a través de APTENT-Teatro accesible, podremos llegar a ver de manera cotidiana

que entre el público que asista a la representación existan personas con discapacidad sensorial, así como los que teniendo dificultades motóricas hayan salvado las ya granjeadas necesidades de accesibilidad física al espacio de exhibición, conviniendo en que desde siempre un público real, y no potencial, que no asiste a la creación escénica o espectacular por no tener las condiciones óptimas convenientes para su recepción.

Este artículo, por tanto, tiene como objetivo sensibilizar a las personas relacionadas con el mundo de las artes escénicas con el fin de abrir el abanico de posibilidades que hasta ahora se contemplan. Vivimos en una sociedad plural y, por consiguiente, deberían existir tanto espectáculos que integren a personas con discapacidad dentro de su elenco, como representaciones accesibles para que dichas personas puedan asistir como espectadores.

### 2. GENEALOGÍA DE UNA DIRECCIÓN ARTÍSTICA PARA UNA COMPAÑÍA QUE PLANTEA LA INTEGRACIÓN Y LA ACCESIBILIDAD

Este apartado analiza tanto la enunciación de un espectáculo a partir de la diversidad humana, con la condición ideológica, artística y estética, como la intención de hacer dicho espectáculo accesible.

Durante muchos años las personas con discapacidad han estado apartadas de las situaciones, de los deberes y de los derechos de cualquier sociedad en materia de educación, cultura o trabajo. Desde hace tres décadas aproximadamente en occidente fundamentalmente, estamos asistiendo a la emancipación de estas personas, a una superación de límites inaccesibles, que por suerte se están derribando. El concepto de calidad de vida (Verdugo, 1999) y propuesta de vida independiente es reconocido en nuestro argot social y político actual, y lo podemos reconocer a través de la recién aprobada Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social (B.O.E 95635-95673). Sin embargo, la iniciativa de las artes escénicas realizadas por personas con alguna discapacidad sigue siendo motivo de análisis en muchos lugares, dentro de las diferentes culturas y sociedades del mundo contemporáneo, como anécdota, aunque quizá sea la hora de comenzar a reconocerlo como acontecimiento.

En este breve recorrido de tiempo, asistimos a la andanza de muchas compañías de artes escénicas tanto nacionales como internacionales

ligadas al ámbito de las personas con discapacidad. Algunas nacen de propósitos educativos permanentes que maduran hasta proyectos profesionales de la escena valorando propuestas como *Danza Mobile*, *FrizstbCo*, *Moments Arts*, *El Tinglao*, entre otras. Y otras compañías que no están ligadas como *Palmyra Teatro*, *Alta Realitat*, *Contando Hormigas*, *Lisarco*, entre otras. Existen otros proyectos nacionales que se unen a compañías consagradas internacionalmente como *Candoco*, *L'Oiseau Mouche*, *Stop Gap*, *Pippo del Bono*, entre otros, o las participaciones esporádicas de intérpretes con distinta capacidad como en *DV8*, *Mabou Mines* o del coreógrafo *Sidi Larbi Cherkaoui* (Ojeda, 2011, 173). Todos son proyectos que se unen para dar cuenta de un código espectacular genuino, apropiado desde la configuración diversa de sus componentes y congeniando el propósito de la diversidad como fin artístico y estético estilizando y definiendo los propósitos ideológicos que los configuran. Desde nuestro punto de vista, analizar el dónde y el cómo se establecen las posibilidades o los límites del arte es una de las intenciones del arte escénico contemporáneo que más interés puedan suscitar y que genera todo tipo de controversias. Pues, como dice Adorno «...lo genial será siempre paradójico y precario porque nunca puede fundirse lo libremente del todo, lo libremente descubierto, con lo necesario. No hay nada genial en arte sin que exista su derrumbamiento» (Adorno, 1992, 224).

Consideramos que es el momento de derrumbar la inercia de mirar con ligereza estos proyectos que ponen en un dilema a la concepción misma del arte en la escena, planteando un posible debate sobre la actualidad artística de muchas compañías de artes escénicas que se encuentran conformadas por personas, artistas, con alguna discapacidad. No se puede obviar la evidencia que se expone en el arte y frente a la sociedad. El resultado de analizar estas cuestiones puede llevar a escribir que «el arte escénico se compone de una deformidad que aprehende junto a una deformidad aprehendida» (Ojeda, 2011, 175), que se aúna en la configuración espectacular, estética e ideológica de todos estos proyectos.

Asimismo, se ha de atender a la visión del mundo que estas personas pueden tener desde su apuesta artística, adentrándose en la vía de la expresión escénica como emisión hacia la sociedad. Personas que se hallan en la mayoría de las sociedades, minusvaloradas, segredadas, a pesar de cualquier condición de raza, sexo o estamento social en el que se hallen (Ojeda, 2005). Además, si tenemos en cuenta que el arte se manifiesta

como una de las posturas más vanguardistas que la sociedad tiene, nos encontramos con un acto paradójico, pues sirve como vehículo de expresión de contextos minoritarios alejados de los términos genéricos de la sociedad, pero que en este caso siguen esperando el ser analizados suficientemente para engrosar las bitácoras de la historia de la escena y el espectáculo. Hay que pensar y trabajar para que esta deuda se atienda.

Por otra parte, se debe que el surgimiento de estos proyectos de arte ha sido la resultante de unas condiciones sociopolíticas, socioculturales y socioeducativas específicas. Casi todos los proyectos de carácter profesional se dan en culturas y sociedades vinculadas al mundo occidental. Sin embargo, no siempre ocupan un interés artístico y de calidad en el reconocimiento de sus propuestas. De ahí que muchas de estas propuestas no logren mantenerse, hecho que se puede constatar en países tanto como España como Reino Unido o Francia.

Por último, se tendría que hablar de la formación artística de las personas con discapacidad en pos de la excelencia. Cuando se comienza un proyecto de integración la adecuación educativa y formativa de los participantes con alguna discapacidad adolece de parangón y nivelación con los que conforman las personas que no tiene discapacidad. La dirección de escena se convierte en una labor formativa indirecta de la persona con discapacidad. Se tiene que nutrir el proceso creativo con la conformación de un lenguaje común, sintetizado y aunado a las condiciones de la persona con discapacidad, que conoce nada o menos. En la mayoría de ocasiones se tiene que apostar, sin perjudicar la propuesta espectacular, por partir de los resortes, ingenio, intuición, apoyo desde sus posibilidades específicas, que se van adhiriendo junto a la labor del director en la comunión de la creación escénica, y en donde el consabido gestor de la futura creación tiene que ir aceptando y ajustando cada uno de los propósitos, dándoles eficacia a medida que avanza la gestación del espectáculo. No se tiene que notar que estamos formando a partir de la conformación que se busca en la escena, pero se tienen que afinar los rasgos del intérprete a las directrices estilísticas y estéticas espectaculares. Asimismo, el director, pedagogo, tiene que anticipar su búsqueda en los resortes que la diferencia le plantea y reconstruir recursos, registros, eficacias para aunar la genial factura integradora de intérpretes con distintos calados potenciales y muchas fuentes nutrientes para la génesis espectacular.

Como es lógico pensar, lo mencionado anteriormente afecta al número de ensayos que se deben planificar. Normalmente en un proyecto profesional se suele mantener un rango de ensayos de unas ocho semanas de promedio, en estos procedimientos, aun haciendo previsión, se sabe que todo puede depender, por la situación intrapedagógica, de la integración de los componentes que participan. Mas si se hiciera un promedio se obtendría que el tiempo empleado tenderá a duplicarse, dado que la intensidad creativa, habida cuenta de que el recurso primordial está basado en la intuición y menos en el artificio, es conveniente dilatarla entre la búsqueda, el hallazgo y el ajuste. Así se logra que se asienten a la vez proceso y procedimiento en esa singladura dicotómica y dialéctica del crear enseñando y el aprehender buscando el registro fidedigno para el espectáculo naciente. Por lo tanto, podríamos decir que en el caso de la integración de las personas con discapacidad el director deberá dar recursos formativos a partir de las necesidades de cada una de ellas. Se trata, en definitiva, de ajustar y adaptar las herramientas didácticas pensando en las capacidades de las personas que integran el elenco. Encontrándonos, casi siempre, una continua adaptación física, emocional, sensorial, espacial y temporal permanente, cauces básicos de cualquier formación para el arte de la escena.

Por ello, todo diálogo artístico se halla conformado y naturalizado a partir de la eficacia del grupo humano que compone y generala creación, que se origina a partir de la integración artística o de la creación artística integradora. Se produce un diálogo permanente de efecto distanciado, donde la fábula choca permanentemente contra la adecuación de la presencia del intérprete, si es que se estuviera intentando buscar un estilo predeterminado. En otras, dará lugar a un permanente conflicto entre esa presencia performativa del representante y la resultante nacida de la dirección y la propuesta imaginaria espectacular, originando el espectáculo como performance permanente a través del diálogo del conflicto de esa presencia, contra la fábula, la composición, la imagen o cualquiera de los efectos escénicos que se hayan convocado para la creación del espectáculo. La propia naturaleza del espectáculo nace de un caudal de lo performativo. El estilo estará encauzado desde esta vertiente viva y orgánica de lo espectacular, siendo incómodo en algunas ocasiones el naciente espectáculo por obviar la particularidad manifiesta de los representantes o por obligar por la estilización a una sinrazón artística

alejada de cualquier eficacia de estilo impuesto, reconocido o acotable en el territorio del arte.

Por tanto, crear en estos proyectos supone tomar y ceder desde la presencia de quienes participan. Se puede conformar una dramaturgia genuina a partir de las partes que conforman el sentido artístico y estético. Se aportan licencias temáticas o referencias paradójicas que alimentan el universo de la ficción que emana de la creación. Y cuando se convocan circunstancias determinantes como una fábula o estilo determinado se tiene que correr una suerte de lectura eficiente, inteligente o dialéctica si no que se quiere morir en el intento antes de haberlo ni siquiera iniciado. El arte de la creación artística a través de la integración de personas con y sin discapacidad es un permanente mundo vivo, que transforma lo figurado en perceptible y lo real en maravilloso. Solo se tiene que tener el tiempo, el momento y no la prisa como material del tiempo, y un espacio, sin fisuras y con resortes donde poder ejercitar una y otra vez la búsqueda y el rigor permanente en un código genuino y particular que dialoga con los lenguajes de la escena. No tiene límites, pero puede ser indómito si se le ponen.

### 3. LA CREACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE MI PIEDRA ROSETTA

#### 3.1. El nacimiento de la Compañía Palmyra Teatro

Hace apenas tres años, Sara Akkad y David Ojeda se plantean iniciar una andadura creativa, artística y profesional sobre dos planteamientos fundamentales que aúnan la creación escénica con artistas con y sin discapacidad y la permanencia de la accesibilidad espectacular con cada propuesta artística.

Se pensó que la autoría de José Ramón Fernández sería una buena propuesta para comenzar la aventura de la compañía, dado que se buscaba el realismo como material dramático para el futuro espectáculo. Fue cuando se le planteó la posibilidad de que escribiese un texto para el inicio de esta andadura artística. Se reunieron los tres y comenzaron la idea de lo que hoy es *Mi piedra Rosetta*. Como únicos materiales artísticos, la idea de trabajar con cuatro artistas muy diferentes y con requisitos artísticos muy distintos entre ellos. La danza, la música y la palabra

como materiales fundamentales que unir a los cuatro intérpretes, junto a un último propósito: que la música de un chelo en directo hiciese la conexión poética a la dramaturgia que plantease José Ramón.

La idea era contar una historia donde el silencio fuese la principal factura de la acción dramática, el punto crucial del conflicto. Escuchar al otro, ponerse en los zapatos del otro dice el texto en uno de sus pasajes. Todos los personajes están permanentemente en la escena, para ser vigías y presencias del conflicto que mueve la ficción vital del otro. Ayudar desde la escucha, estar en disposición y mover las circunstancias que parecían ancladas y definitivas en las vidas de cada personaje. Un curso de vidas que, como piezas de dominó, van a ir desencajando los universos aparentemente estables de los personajes, para permitirse comenzar un viaje a otro lugar, enfrentarse a la entraña del que tenemos nuestro lado. Viajar junto al otro, aprehender a vivir de otra manera, menos oculta, más comprometida y con la finalidad de no obviar la circunstancia vital de quien nos acompaña.

### **3.2. Una fábula en la que muestra el aprendizaje que se encuentra en la aceptación de la diferencia**

El argumento de *Mi piedra Rosetta* nos relata la vida de cuatro personajes. Bruno es un virtuoso del chelo que pasa por un instante amargo en su carrera, con diversos intentos de abandono, e incluso al borde del suicidio en dos ocasiones. Su hermano que es sordo de nacimiento, Ariel, no entiende cómo una persona que emociona con su instrumento, hace llorar y reír a los que le sienten, viva este extraño momento en caída libre. Además, no logra saber qué es eso que hace su hermano cuando toca, y que estremece el corazón y el sentimiento de cuantos le rodean, porque no puede oír. En medio oscuro universo actual de Bruno, Ariel recurre a una vieja amiga del conservatorio, Victoria, vieja conocida de él, una de las pocas personas que han tenido licencia para entrar en la vida de su hermano. Victoria, que se ve de nuevo enfrente de un pasado del que salió sin saber si volvería alguna vez, se le ocurre buscar el apoyo de una amiga coreógrafa, bailarina en momentos bajos debido a un lesión de rodilla, Nura, trazando un plan junto con Ariel para sacar a Bruno de su escondite viviente. Los cuatro movidos por la necesidad de ayudar al otro rompen su leve presente estable. Desde ese momento, vivirán entre

un territorio de permisos, riesgos, nudos y apoyos hacia la condición humana: una lección hecha desde cualquier condición se tenga o no una discapacidad evidente, pues el sentimiento y la necesidad del otro no conoce diferencias, sino que las anula, supera o acepta, para ayudar a seguir existiendo.

### 3.3. Cómo hacer un espectáculo accesible a partir de un propósito de integrar cuerpos y estéticas diferentes

Lo fundamental cuando un proyecto como *Palmyra Teatro* se plantea la creación es comenzar a ver que todo ser humano tiene, si lo trabaja, lo define y lo hace crecer, un potencial creativo y artístico diferente y diverso. Se ha de tener un hilo vital en el deseo de la dedicación, la vocación no conoce cuerpos distintos, sino que los pone al ejercicio común de acercarse a una poética que los reúna a través de esa eficacia. Así, no se establece una diferencia fundamental en cómo trabaja un intérprete u otro, sino que se realiza siempre la relación en el recorrido del registro que presente para aunarse con el estilo, la estética o el código espectacular al que se deba subir. El no oír, el no tener piernas que te mantengan, el acercarse por primera vez al texto como referente de la creación o el que el personaje esté al borde del abismo siendo una persona con estima vital y filantrópico son los cauces naturales con los que la dirección se ha encontrado en el meollo de esta historia y este montaje.

Y si lo viésemos como el punto de vista de la mayor dificultad, muy al contrario, acabaríamos por darnos cuenta que es el mejor de los motivos en cada caso para jugar al registro de la creación, siendo las bases que no se habían de esconder, sino jugar a favor de su garantía y su eficacia, no huyendo y ocultándolas, sino sirviendo como fundamento y escape permanente del hallazgo que compondrá la escena y la creación de cada personaje. Son las aparentes dificultades, en definitiva, la garantía de la base del espectáculo en su diversidad; donde se agarra con fuerza y vitalidad la sinceridad de cada esfuerzo, labrando un recorrido que relaciona la manera personal del intérprete y el registro poético y espectacular de la escena. Una reunión de fábula y performatividad donde no se esconde lo «distinto», sino que la escena se configura a partir de este motivo.

Todo este cometido conforma un espectáculo como *Mi piedra Rosetta*. La propuesta reúne este rigor creativo, artístico y estético conjugándolo a la trayectoria de los proyectos escénicos que aúnan la capacidad diversa y la diferencia humana. Sin embargo, se buscó una peculiaridad a través de la elección de un texto de naturaleza realista desde el que se consiguiese reunir todos los propósitos creativos descritos. Las creaciones escénicas y espectaculares que conforman el universo de las apuestas escénicas en integración, en un tanto por ciento muy alto, se labran sobre el performance, la visión del teatro posdramático, la danza-teatro o la danza contemporánea. En cualquier caso, todos los intérpretes que participan en las creaciones de Palmyra Teatro vienen con una formación previa y una experiencia artística y creativa suficiente, nunca se imparte formación ni se escogen artistas que no tengan una formación acaecida. De ahí, por fortuna, que la escritura, la grandeza poética y la experiencia humana de un autor como José Ramón Fernández hayan dado la hondura textual y fabular de partida para configurar la propuesta escénica.

### 3.4. Ideología, estética y accesibilidad

Nos enfrentamos en la actualidad al vacío escénico de proyectos escénicos que garanticen hoy día que las personas con discapacidad sensorial puedan acceder como público natural a cualquier teatro o salas de exhibición. Asimismo, tampoco hay muchos asientos reservados para personas con movilidad reducida en las salas de exhibición. Esto desanima a los que nunca asisten, pues saben que habrá distintas barreras, físicas y comunicativas a la hora de acceder al espectáculo. Por ello, se sigue anulando el acceso a la cultura y el arte de la escena a este grupo social.

Pero, como gran contradicción, la persona con discapacidad, el cuerpo distinto, la deformidad en la estética de la escena alimenta la aventura fabular a través de personajes, en la configuración de los géneros y estilos dramáticos, o a través de poéticas y en la configuración de las tramas más afamadas de la historia del teatro. Sin embargo, en los más de dos mil años de arte de la escena, sólo han servido los cuerpos deformes, las hábiles estilizaciones humanas en su diversidad, como espúreo y lamentable espectáculo circense del XIX, exhibidos como carne

de bochornosos actos en las creaciones espectaculares de los teatros de feria (Ojeda, 2005).

Por todo esto, *Palmyra Teatro* trabaja para abrir fronteras a cualquier persona en cualquier día de su búsqueda de ocio y cultura. Estableciendo una agenda cultural accesible, labrando la necesidad de abandonar los ecos de días y horas concertadas, convenidas como funciones específicas, con el fin de lograr en cada pase que cualquier persona que lo desee pueda acceder con todas las garantías y eficacias al disfrute del espectáculo. Toda persona, además de las que tengan una discapacidad sensorial, si lo desea, puede seguir el espectáculo pasando por un instante en ser sordo, ciego, o si quisiera, para acaso admitir su cojera de silencios manifiestos en tantos olvidos respetuosos hacia esta parte de la sociedad, y así vivir la experiencia simultánea, por una vez en la representación, y sentir su propia discapacidad. A veces, las personas sin discapacidad también pasan por la experiencia de tener que acceder a una lectura subtitulada de lo que se expresa a través de la lengua de signos, o bien, por momentos, la oscuridad alumbra la escena hacia otra apuesta artística. Quizá sean breves andanzas, quizá nada originales, para cifrar la idiosincrasia de una creación cargada de paradojas y propósitos, que cada uno tiene que transitar durante cada función.

Finalmente, el montaje de *Mi piedra Rosetta* une la lengua hablada, la lengua de signos, el texto subtulado, el texto narrativo espectacular a través de la audiodescripción, el paseo táctil al inicio de espectáculo para como un happening preliminar podamos abrir nuestras escotillas sensitivas y emocionales desde los parámetros de la percepción háptica, junto a los lenguajes escénicos de la danza y la música. Plantear un montaje que acerque una experiencia formativa y educativa para el espectador, además de que disfrute con todos los canales de comunicación posibles, y necesarios para desarrollar la puesta en escena. Convocar en un momento a las artes escénicas junto a las necesidades de la condición humana, quizá para encontrar la vía de oírnos, atendernos y compartirnos todos y todas en cada representación, esperando que sean muchas las oportunidades para acercar la paradoja de una piedra abierta en el tiempo a través de una necesaria intención humana, la comunicación.

#### 4. LA ACCESIBILIDAD Y LA INTEGRACIÓN EN EL TEATRO: DE LA TEORÍA A LA PUESTA EN ESCENA

Este apartado del artículo se va a tratar la recepción teatral, su accesibilidad y el trabajo realizado en *Mi piedra Rosetta*. Este trabajo se centra en la accesibilidad de comunicación y comprensión puesto que la accesibilidad arquitectónica dependía de la sala de teatro, en este caso de la sala Cuarta Pared.

##### 4.1. Término de accesibilidad universal y su aplicación en las artes escénicas

Cuando hablamos de accesibilidad debemos recordar que esta comprende tres aspectos fundamentales de la actividad humana: la movilidad, la comunicación y la comprensión. Cualquier elemento que limite alguno de estos tres aspectos pone en evidencia la existencia de una barrera.

El término de accesibilidad universal viene recogido en nuestro ordenamiento jurídico. Según la LIONDAU —«Ley de Igualdad de Oportunidades, no Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad» del 2 de diciembre— el concepto de accesibilidad universal se refiere a la condición que deben cumplir los «entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos o instrumentos, herramientas y dispositivos» para que todas las personas puedan comprenderlos y utilizarlos «en condiciones de seguridad y comodidad y de la forma más autónoma y natural posible» (51/2003 art. 51).

Si trasladamos todos estos conceptos al ámbito teatral se podría decir que el teatro debería cumplir con todos los requisitos para que cualquier persona pueda acceder a la sala, comprender y disfrutar de la obra. Así pues, hablamos de cómo sortear las posibles barreras arquitectónicas para entrar en el teatro y las barreras que afecten a la comprensión y captación de los mensajes que se transmiten en la puesta en escena. Como se ha expuesto con anterioridad, en este apartado abordaremos las barreras de comunicación y comprensión en relación a las personas con discapacidad sensorial. Inicialmente, en España se habla de un 4,34% de personas con esta discapacidad: 2,08% con discapacidad visual y 2,26% con discapacidad auditiva<sup>4</sup>. Sin embargo, si se tiene en

cuenta el aumento del número de personas mayores y el incremento de la expectativa de vida que se tiene actualmente (Eurostat), nos daríamos cuenta de que hay un porcentaje aún mayor de personas de la tercera edad que están perdiendo algo de vista y oído y que, por consiguiente, pueden tener problemas para comprender la representación teatral. Sin las herramientas de accesibilidad todas estas personas se encuentran ante una situación de exclusión con respecto al resto de espectadores. La falta de información les impide tener una plena participación en el hecho artístico puesto que el propio teatro suele basar su recepción principalmente en la vista y el oído<sup>5</sup>.

Actualmente las herramientas de accesibilidad —orientadas para suplir las barreras de comunicación— que se utilizan en las artes escénicas son, principalmente, la subtitulación para las personas con discapacidad auditiva y la audiodescripción para las personas con discapacidad visual. La subtitulación es un recurso que presenta en una pantalla un texto escrito de lo que se está escuchando: diálogo de los actores (énfasis, tono de voz, acentos e idiomas y ruidos de la voz), elementos discursivos y pistas sonoras<sup>6</sup>. La audiodescripción es una locución detallada que sirve, no solo a modo informativo, sino también como procedimiento para ubicar y contextualizar al individuo en lo que está sucediendo en escena. En esta narración se describen, entre los diálogos de los actores, los elementos que no son perceptibles para las personas con discapacidad visual<sup>7</sup>.

Hoy en día los esfuerzos por parte de entidades como el CESyA o empresas como Aptent o Flexiguía están orientados a realizar el mayor número de representaciones accesibles posibles siguiendo los estándares marcados por la UNE 153010 de Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva (AENOR, 2003) y la UNE 153020 de Audiodescripción para personas con discapacidad visual (AENOR, 2005). Evidentemente nadie puede discutir esta labor, pues cuanta mayor sea la oferta accesible mayor es la integración de las personas con discapacidad sensorial en el sector de las artes escénicas. Sin embargo, parece que sigue pendiente la participación del equipo artístico en la labor de accesibilidad. La carencia de la comunicación entre los técnicos de accesibilidad y el director de escena hace que tanto la creación y adaptación de la obra se realicen sin la supervisión y punto de vista de este último, incumpliendo así los parámetros del diseño para todos (Udo and Fels, 2010b). Este apartado tiene por objeto mostrar el trabajo

realizado con el director de escena y con el equipo artístico para realizar la accesibilidad a la representación teatral *Mi piedra Rosetta* de manera conjunta con los técnicos de accesibilidad.

#### 4.2. El modelo social de la discapacidad y el diseño para todos aplicados al teatro

Mencionábamos la necesidad de involucrar al equipo artístico en el proceso de accesibilidad, sensibilizarlo para que comprenda la diversidad de espectadores y las diferentes necesidades de cada uno de ellos. Todo ello se relaciona con el concepto de *modelo social de la discapacidad*. Este modelo surge de manera concreta en la década de los 80 a partir de manifiestos de movimientos por los derechos de las personas con discapacidad (UPIAS), de políticas inclusivas y sobre todo de teorías participativas. El *modelo social* considera que no son las limitaciones individuales las que provocan el problema de exclusión, sino las limitaciones de la sociedad para integrar, prestar servicios apropiados y asegurar las necesidades de los hombres y las mujeres con discapacidad. Mike Oliver afirma que «la discapacidad no está causada por las limitaciones funcionales, físicas o psicológicas de las personas con insuficiencias, sino por el fracaso de la sociedad en suprimir las barreras y las restricciones que incapacitan» (Oliver, 1998, 47). Este modelo, por tanto, nos habla de valorar la diversidad y de ahí que en el sector de las artes escénicas sean los propios creadores quienes favorezcan el derecho de participar plenamente a todos los espectadores.

Gracias a este modelo han surgido políticas inclusivas y legislaciones que hoy día buscan la integración y el cambio social. En la misma legislación se establece la estrategia del *diseño para todos* como herramienta para facilitar la accesibilidad de todos. Es en esta estrategia en la que nos centraremos.

El *diseño para todos* concibe que toda actividad debe plantearse desde su origen y, siempre que sea posible, de «tal forma que puedan ser utilizados por todas las personas en la mayor extensión posible» (51/2003). Dicha estrategia establece siete principios mediante los cuales cualquier producto llegaría a ser accesible. A continuación vamos a describir cada uno de los principios, los pondremos en el contexto teatral y explicaremos las razones por las que Udo y Fels (2010b) consideran que la

práctica de la subtítulos y la audiodescripción, tal y como se lleva a cabo hoy en día, no cumplen con dichos principios.

**Uso equitativo.** Cualquier actividad debe proporcionar información igual para todos los usuarios sin que exista discriminación, asegurando su seguridad y privacidad. Si trasladamos este principio al ámbito teatral, se podría plantear de manera que toda la información sobre una representación teatral esté en un formato adecuado para que todos los espectadores puedan acceder a ella (páginas web accesibles, programas en braille, subtítulo, audiodescripción, etc.).

**Flexibilidad en el uso:** El diseño debe abarcar las necesidades y las preferencias del mayor número de usuarios. En el plano teatral se podría contemplar que una puesta en escena tuviera subtítulo y audiodescripción.

**Uso sencillo e intuitivo:** El diseño del producto no puede ser difícil de entender independientemente de las circunstancias del usuario (conocimientos, nivel de concentración, etc.). Si un usuario siente que no puede comprender lo que está sucediendo no querrá utilizar más ese servicio. En el ámbito de estudio es necesario que el espectador sepa lo que está sucediendo en cada momento desde el que llega al teatro. Así pues, se debe favorecer que los espectadores sepan cómo utilizar la tecnología accesible sin necesidad de conocimientos previos o sepan de qué trata el touch tour (visita táctil por la escena).

**Información percibida:** Este principio contempla que la información que se transmite debe darse de forma eficaz, sin importar las deficiencias del usuario o dónde se encuentre. Por tanto, no sólo se trata de la información que se transmite sino de la manera de hacerlo. Así, por ejemplo, si una persona con discapacidad visual necesita que la información se le transmita mediante un dispositivo tecnológico que aumente el tamaño de la letra, debe existir esa posibilidad.

**Tolerancia a errores:** se entiende que el producto debe minimizar los peligros y consecuencias negativas de los errores que se puedan producir, ya sean intencionados o no. En este sentido, una de las mayores dificultades del diseño para todos es que se debe tener en cuenta todas las personas y las necesidades/dificultades que tendrán a la hora de utilizar un producto o servicio y, para ello, se debe estudiar las posibles consecuencias o errores que puedan derivarse de su uso para tratar de prevenirlos. Teatralmente, por ejemplo, se tiene que tener en cuenta la dificultad existente respecto al espacio sonoro para las personas con

audífonos, la sensibilidad de dichos aparatos y la posibilidad de los acoples con los equipos técnicos del teatro. Otro factor sería la velocidad de lectura con la que se pasa el subtítulo en relación a la velocidad de lectura de los diferentes usuarios.

Necesidad de que la actividad o proyecto se pueda realizar sin hacer grandes esfuerzos: Como sabemos, no todas las personas tienen la misma movilidad física y, por ello, debe valorarse la posibilidad de que una persona con movilidad reducida pueda entrar en el recinto teatral sin problemas y sin necesidad de hacer grandes esfuerzos. Tal y como se comentaba con anterioridad en el ámbito de estudio este principio depende de la sala teatral en la que se realice la representación.

Tamaño y espacio de aproximación y utilización: los productos deben tener un tamaño que permita la manipulación y la utilización adecuada, independientemente de las circunstancias del individuo (su movilidad, por ejemplo). Una representación teatral no es un producto que se pueda manipular pero sí podemos aplicar este principio a los receptores de audiodescripción o a los aparatos de bucle magnético.

El análisis de estos principios nos permite ser conscientes de los elementos que se han de tener en cuenta para el desarrollo de una obra teatral accesible. Sin embargo, la realidad en el panorama de las artes escénicas dista mucho de cumplir con dichos principios. Udo y Fels (2010b) consideran que, a pesar del gran progreso que supone tener representaciones accesibles, los principios del diseño para todos no se cumplen y, por tanto, la calidad de la accesibilidad no es la más adecuada. Para estos autores el principal problema es que la prioridad de los productores, principalmente en el terreno televisivo, es cumplir con la ley de accesibilidad gastando lo mínimo que se pueda. Es decir, los productores encargan a empresas ajenas que realicen, con la mayor brevedad posible, la accesibilidad de sus productos sin prestar atención a las necesidades ni a las preferencias de los usuarios. Por consiguiente, ni se plantea la accesibilidad desde el inicio del proceso creativo, ni tampoco su supervisión por parte del director artístico de la obra. Para Udo y Fels (2010) es fundamental que el director intervenga en el proceso de desarrollo de la accesibilidad puesto que es él quién debe decidir cómo cada persona va a percibir/recibir el espectáculo, teniendo en cuenta sus diversidades funcionales. Es el director quién debe pensar en cómo diseñar las experiencias que cada uno de ellos tendrá y los estímulos que él quiere que cada espectador reciba. Si los técnicos de accesibilidad

realizan solos este trabajo, sin supervisión por parte del director, puede que tomen decisiones de dar una información u otra que rompa el significado y la intención del creador. Solo a través de dicha supervisión se puede lograr que las personas con discapacidad tengan una experiencia similar a la del resto de espectadores y no se encuentren ante una situación de desventaja.

#### 4.3. El trabajo con el equipo artístico de *Mi piedra Rosetta*

En Enero de 2012, la compañía *Palmyra Teatro* decidió realizar la obra *Mi piedra Rosetta* accesible. Para ello se analizaron, junto al CESyA (Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción), las posibilidades y herramientas que se debían incorporar al espectáculo con el fin de desarrollar el proceso acorde a los principios establecidos anteriormente. Se asistieron a varios ensayos para conocer al equipo artístico y desde el primer momento se estuvo trabajando con el director de escena. El director planteó su visión de la obra y a partir de ahí se comenzó el trabajo de accesibilidad. Se definieron las herramientas con las que se quería contar llegando a la conclusión de que se utilizarían la subtitulación, la audiodescripción y el touch tour o visita táctil. Tanto para el subtitulado como para la audiodescripción se llegó a un convenio con el CESyA (Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción) en el que se cedió a la compañía *Palmira Teatro* y se enseñó a su equipo a utilizar el software creado por esta institución: UC3MTitling (García Crespo et al., 2011). A través de este software y del uso de una WIFI propia se podía realizar tanto el subtitulado como la audiodescripción e incluso volcarlos a los smartphones de los espectadores asistentes. Anteriormente se han definido brevemente las herramientas de subtitulación y audiodescripción y a continuación se van a detallar algunas de sus características y la forma en que se trabajaron para la representación de *Mi piedra Rosetta*.

El subtitulado debe tener en cuenta la palabra oral, la imagen, los subtítulos y su colocación, las dimensiones de la pantalla y la capacidad lectora del espectador. La norma UNE 153010:2003 (AENOR, 2003) define los aspectos que deben ser cuidados, como la combinación de colores para los personajes y los fondos del subtitulado, el tamaño de los caracteres, número de líneas, ubicación, paginación y división de los subtítulos, tiempo de exposición, sincronismo de los subtítulos, criterios

ortográficos y gramaticales, edición de los mismos e información contextual. Iratxe Quintana, miembro del CESyA, hizo una primera versión de los subtítulos siguiendo estas pautas, marcando los colores del mismo según la relevancia de cada personaje en la obra, estableciendo el tamaño de los caracteres (40 por línea), el número de líneas (2 líneas) y el tiempo de exposición. Esta versión fue revisada por el director de escena quién valoró todos los elementos. Pese a la posibilidad de poder volcar el subtítulo a los smartphones de cada espectador (subtitulado cerrado o individual), se decidió realizar el subtítulo en abierto de manera que el texto se mostraba en una pantalla en el escenario visible a todos los espectadores. Entre otras cosas se tomó esta decisión puesto que, tal y como afirman Allum, Carling y Aziz de la empresa Stage-text (empresa pionera en Europa de subtítulo en artes escénicas), el subtítulo abierto apoya el concepto de accesibilidad universal ya que puede ser utilizado por todas las personas independientemente de su capacidad<sup>8</sup>. Además, y como se podrá comprobar más adelante con la audiodescripción, mediante esta técnica se podían evitar problemas que pudieran surgir con los dispositivos de cada usuario. Por otra parte, este tipo de subtítulo permite que los espectadores no tengan que identificarse como personas con discapacidad auditiva si no lo desean y tampoco requiere de un cambio continuo de foco visual (del escenario al dispositivo móvil y viceversa).

Sin embargo, suelen darse algunos inconvenientes como el de encontrar la posición adecuada para todo el mundo o la velocidad de exposición. En relación a este segundo aspecto, el director decidió no hacer un subtítulo literal sino adaptado. Dado que el texto de la obra era muy extenso, y por temor a perder al espectador con discapacidad auditiva, el director consideró importante adaptar dicho texto para el subtítulo y plasmar aquellos fragmentos e ideas que para él eran verdaderamente importantes<sup>9</sup>. Además, estimó oportuno incluir los textos de Ariel, el personaje que se comunicaba mediante lengua de signos, para que tanto los espectadores con discapacidad auditiva como los espectadores sin discapacidad pudieran seguir esas escenas<sup>10</sup>. Asimismo, el director hizo especial hincapié en los elementos suprasegmentales de la obra, con el fin de transmitir la emoción y el estado anímico de los personajes en cada escena y en la descripción de la música. En este sentido, el cuidado de estos elementos hacían que el subtítulo fuera más enriquecido<sup>11</sup> y que estuviera planteado para lograr que el espectador con discapacidad

auditiva tuviera una experiencia similar al espectador sin discapacidad.

En cuanto a la audiodescripción, la norma UNE 153020 (AENOR, 2005) señala varios aspectos que se han de tener en cuenta para la correcta elaboración de la audiodescripción como la elaboración del guion utilizando el vocabulario adecuado pero sin saturar de información al espectador o solapándose con los textos de los actores, la revisión de dicho guion, su locución y la situación del audiodescriptor durante la representación. Para desarrollar el guion, en primer lugar se leyó el texto y se asistieron a ensayos junto al director de escena. Según Bernd Bencke los principales problemas que se dan a la hora de elaborar dicho guion suelen ser el problema de la subjetividad (cada persona ve detalles diferentes y elementos que se deben narrar), qué elementos se deben priorizar frente a otros y qué vocabulario se debe emplear. Este autor plantea que muchos de estos problemas podrían solucionarse si existiese comunicación entre el director de escena y el audiodescriptor ya que se desarrollaría el guión en base al diseño y el punto de vista del creador. Por este motivo, y por los indicados anteriormente por Udo y Fels (2010), se decidió desarrollar desde el primer momento el guion junto al director. A través de esta colaboración se fueron definiendo qué elementos debían ser narrados, con qué vocabulario y en qué momentos se introduciría la locución. Sin llegar a realizar una audiodescripción no convencional<sup>12</sup> como las desarrolladas por Udo y Fels (2009), sí se tomaron como referencia algunas de las pautas marcadas por estos autores. Así pues, se utilizó un lenguaje parecido al del autor para el guion de la audiodescripción, también se seleccionó aquella información relevante no como descripción de lo que estaba sucediendo sino como creación de una experiencia enriquecedora. Es decir, la audiodescripción no buscaba describir todos los movimientos que sucedían en escena sino aquellos que enriquecerían la experiencia de las personas con discapacidad visual según el punto de vista del director. Asimismo, se incorporó dentro del guion los diálogos de Ariel, de manera que los usuarios de la audiodescripción no perdieran información durante las intervenciones en lengua de signos de este personaje.

Por otra parte, se decidieron grabar las locuciones con el fin de que la compañía pudiera ser accesible en todas sus representaciones y que el coste de la audiodescripción no fuera «inaccesible». No obstante, se prefirió grabar la voz de dos actores para evitar la voz sintética. En

cuanto a cómo ajustar la locución a los huecos entre los diálogos de los actores, se ensayó en repetidas ocasiones con los actores escuchando la locución<sup>13</sup>, de manera que ellos mismos supieran lo que estaba pasando y pudieran incorporar esos tiempos en su actuación. Además, tal y como exponían Cabeza y Matamala, se intentaron respetar muchos de los fragmentos musicales en directo para preservar la esencia y la atmósfera que estos generaban. Durante las representaciones, las locuciones se lanzaron desde el software del CESyA a los smartphones de los usuarios. Los espectadores debían bajarse una aplicación y a través de la misma podían escuchar la locución. Sin embargo, este sistema dio problemas de retardos y, por ello, se tuvo que acabar utilizando petacas de recepción que CESyA prestó a la compañía como alternativa al uso de los teléfonos.

Por último, se incluyó el touch tour o visita táctil antes de la representación teatral. La visita táctil es una propuesta en la que personas, con y sin discapacidad, hacen un recorrido narrado por el espacio escénico donde pueden tocar la escenografía, los vestuarios de la obra y hablar con los protagonistas. Esta propuesta es fundamentalmente beneficiosa para las personas con discapacidad visual ya que les ayuda a visualizar cosas que a veces no son posibles de describir, permitiéndoles hacerse una idea y crearse una imagen propia al oír el espectáculo. Fiona Candlin recogía en su artículo testimonios de espectadores que habían atendido a un touch tour y que decían «la cantidad de detalles que se pueden obtener al tocar no tiene comparación con alguien diciéndotelo» (Candlin, 2003, 103-104). Este tipo de herramientas, por consiguiente, no solo favorecen la integración sino también el disfrute de espectadores con y sin discapacidad. Por otra parte, Udo y Fels (2010a) consideran que uno de los grandes beneficios de esta herramienta es que se acerca mucho al diseño para todos, puesto que desde un principio está pensada para la participación de personas con y sin discapacidad. Esta participación se ha podido ver reflejada en este espectáculo puesto que casi todos los espectadores quisieron participar en la visita táctil y quedaron muy satisfechos con la experiencia. Nuevamente, para la preparación de la misma se contó con la participación de todo el equipo artístico. Por un lado, junto al director de escena se planteó el guión de la visita y qué elementos debían ser descritos y tocados. Por otro lado, los actores decidieron una frase de su texto que dirían en la visita táctil, con el fin de que las personas con discapacidad visual pudieran reconocer sus voces.

A lo largo del recorrido los actores no interaccionaban con los espectadores sino que se mantenía esa cuarta pared y distancia para realizar la magia del espacio. A su vez, se fueron incluyendo en el guion de la visita las texturas y olores de los elementos escenográficos y de utilería, así como las explicaciones que podían ser relevantes para comprender los movimientos escénicos durante la representación. De esta forma, se describía físicamente a los personajes y su vestuario con el fin de reducir el número de intervenciones de la audiodescripción durante la representación, o se explicaban los espacios simultáneos que se daban en algunas escenas para que las personas con discapacidad visual no se perdieran en mitad de la obra. Para realizar las visitas táctiles, se citaba a los espectadores interesados 45 minutos antes de la representación. A las personas sin discapacidad se les daba la opción de vendarles los ojos con el fin de enriquecer su experiencia y descubrir las posibilidades del tacto.

Tras finalizar todas las representaciones fuimos preguntando a los usuarios, con y sin discapacidad, cómo había sido su experiencia teatral con todos estos elementos. Los resultados obtenidos nos demostraron que había que seguir haciendo ajustes en la accesibilidad de la obra. Por ejemplo: la velocidad del subtítulo seguía siendo demasiado rápida, hubo problemas de sincronización con la audiodescripción y los dispositivos de los usuarios y, por último, algunos espectadores que no llegaban al *touch tour* necesitaban las pistas de audiodescripción que describían el espacio escénico y los personajes. Por otro lado, el equipo artístico necesitaba que el *touch tour* se organizase de diferente manera para que los actores pudieran tener más tiempo antes de comenzar la obra. En un principio la visita se planteaba espacio por espacio y en cada uno de los espacios nos encontrábamos con un personaje. Sin embargo, se planteó la posibilidad de encontrar primero a todos los personajes y luego hacer el recorrido por los diferentes espacios escénicos. Por último, se analizó el guión de audiodescripción encontrando algunos elementos que debían ser quitados. En definitiva se pudo comprobar que, al igual que en la puesta en escena, la accesibilidad necesita ser retocada y trabajada para lograr una perfecta adecuación de la misma.

## 5. CONCLUSIONES

Considerar que los conceptos de lo deforme o de la diversidad en la escena sean una de las directrices de los posibles análisis de lo artístico y lo espectacular, no son los únicos puntos de sistematización. Pero, desde luego, ahondar en el olvido del arte de seres humanos desproporcionados, y por su desproporción, desigualmente olvidados del ecuánime y digno signo de la educación en el arte, tiene algo de incongruente e imposible de exculpar, cada día más, como olvido y error de la vanguardia que el arte siempre ha tenido hacia el avance de la sociedad.

El trabajo con *Mi piedra Rosetta*, y en especial con su director artístico, nos ha demostrado que la accesibilidad se puede y debe ser contemplada como un elemento más de la puesta en escena. Evidentemente, este ha sido un proyecto piloto pero del cual se puede extraer la necesidad de la participación del director en escena en la creación de la accesibilidad. El diseño para todos habla de un producto que desde un principio piensa en todos los posibles usuarios y así debe ser una representación teatral. No podemos permitir que a día de hoy existan poblaciones excluidas de la cultura por no poder acceder a su contenido y están en nuestra mano sensibilizar a los creadores de la necesidad de familiarizarse con estos elementos. Evidentemente, se pueden seguir haciendo adaptaciones, pero estas no dejan de ser interpretaciones de una obra, mientras que este proyecto demuestra que el propio director de escena puede concebir la obra para todos sus espectadores y que es él quien debe decidir qué elementos transmitir y cómo desea hacerlo.

Para concluir, se desearía que este escrito tuviera toda la revisión pertinente, valoración necesaria, para ojalá pueda verse más luz en un tiempo futuro, pues puede que se aporte otra serie de posibilidades a esta visión del mundo, a esta expresión de arte escénico que pensamos y sentimos se incluye dentro de una visión total y plena del arte sin excepción, en más, excepcional. Para que se avance en las miras de un arte diverso, plural, múltiple, universal, pues sería una lástima que en los avatares sociales se produzcan avances, y, por paradójico que parezca, en el arte de la representación se nutra un retardo lastimoso desde los eminentes ejecutores y constructores de esta emisión artística. Sería un sinsentido en la historia del arte, y desde luego un error que tendremos que analizar en el futuro, desde esta parte de la historia, del arte escénico.

El teatro sin barreras no es un sueño, es una realidad que se puede conseguir.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- 51/2003, *L. Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad* (LIONDAU). En Boletín Oficial del Estado: Boletín Oficial del Estado, 2003, vol. 51/2003
- 1/2013, *Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social*. BOE, num. 289, 2013, Real Decreto Legislativo, 1/2013.
- Adoro, Theodor (1992). *Teoría Estética*. Taurus: Madrid.
- AENOR (2003). *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. 153010:2003. Madrid: AENOR.
- AENOR (2005). *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. 153020:2005. Madrid: AENOR.
- Allum, Tabitha, Carling, Lisa y Aziz, Sara (2011). *Captioning for Theater Part 1: Technology*. En: Proceedings of the Theatre Development Fund. London: Stagertext y Theatre Development Fund.
- Benecke, Bernd (2007). *Audio description: phenomena of information sequencing* [en línea]. Euroconferences, 2007. Disponible en Web: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2007\\_Proceedings/2007\\_Benecke\\_Bernd.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf) [Consulta: 28 de Enero de 2014]
- Cabeza, Cristobal y Matamala, Anna (2008). *La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta*. En Pérez-Ugena, A. y Vizcaino-Laorga, R. (eds.). ULISES y la comunidad sorda (págs. 95-106). Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- Candlin, Fiona (2003). *Blindness, art and exclusion in museums and galleries*. International Journal of Art and Design (22), 100-110.
- Demography report 2010: *Older, more numerous and diverse Europeans* (2011). Eurostat.
- Díaz Cintas, Jorge (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.

- Díaz Cintas, Jorge (2007). *Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual*. TRANS: Revista de Traductología (II), 45-59.
- Encuesta sobre Discapacidades, Autonomía personal y situaciones de Dependencia. (2008). Instituto Nacional de Estadística.
- García Crespo, Ángel, González, Israel, Ruiz, Belén y López, José (2011). *Herramienta Interactiva para la Realización de la Accesibilidad a Eventos en Directo en Remoto*. En X Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática Orlando: CISCI.
- Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- Navarrete, Francisco (1997). *Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes*. Integración: Revista sobre ceguera y deficiencia visual (23), 70-75.
- Neves, Joselia (2008). *10 fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the hard of hearing*. The Journal of Specialised Translation (10), 128-143.
- Neves, Joselia (2010). *Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing*. Perspectives on Audiovisual Translation (20), 123.
- Ojeda, David (2005). *Artes escénicas y discapacidad*. Sociedad y Utopía (26), 35-56.
- Ojeda, David (2011). *Anécdota, conflicto y creación escénica: hacia una poética de la deformidad*. ADE (138), 170-178.
- Oliver, Mike (1998). *¿Una sociología de la discapacidad o una sociología discapacitada?* En Bartón, L. (ed). *Discapacidad y sociedad* (págs. 34-58). Madrid: Ediciones Morata.
- Orero, Pilar (2005). *Audio description: Professional recognition, practice and standards in Spain*. Translation Watch Quarterly (1), 7-18.
- Pereira Rodríguez, Ana M<sup>a</sup> (2005). *El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España*. Quaderns: Revista de traducció (12), 161-172.
- Snyder, Joel (2007). *Audio description: The visual made verbal*. International Journal of the Arts in Society (2), 99-104.
- Sv Flys, Elena (2013). *Comunicación y discapacidad sensorial: elaboración y análisis de una propuesta teatral accesible a todos*. Directora: Pilar Lacasa. Universidad de Alcalá.
- Udo, JP. y Fels Deborah (2009). *Suit the action to the word, the word to the action: An unconventional approach to describing Shakespeare's Hamlet*. Visual Impairment & Blindness (103, 3) 178-183.

- Udo, JP. y Fels Deborah (2010a). *Enhancing the entertainment experience of blind and low-vision theatregoers through touch tours*. *Disability & Society* (25), 231-240.
- Udo JP. y Fels Deborah (2010b). *The rogue poster-children of universal design: closed captioning and audio description*. *Journal of Engineering Design* (21), 207-221.
- UPIAS (1976). *Fundamental Principles of Disability* [en línea]. UPIAS, 1976. Disponible en:<<http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/UPIAS-fundamental-principles.pdf>>. [Consulta: 15 de Octubre de 2013]
- Verdugo, Miguel Ángel (1999). *Hacia una nueva concepción de la discapacidad*. Salamanca: AMARÚ.

#### 4. NOTAS

- <sup>1</sup> Esta investigación ha sido financiada principalmente por la Compañía Palmyra Teatro, también por la colaboración del CESyA y la parte de investigación de Elena SV Flys ha sido financiada parcialmente por el Gobierno Catalán 2014SGR27.
- <sup>2</sup> En el libro de Adorno se aportan análisis suficientes desde los que poder valorar la categoría estética de los espectáculos donde intervienen personas con discapacidad. Al menos, desde un planteamiento preliminar a través de la estética de lo feo o lo grotesco.
- <sup>3</sup> En el libro de Sánchez Ferlosio se plantea un análisis del actor estrella que no sabe huir de su personalidad a la hora de encarnar a un personaje, caso de los actores hollywoodienses, en específico, *Las profesiones artísticas*, pags 74-88.
- <sup>4</sup> ESTADÍSTICA, I. N. D. Encuesta sobre Discapacidades, Autonomía personal y situaciones de Dependencia. 2008, Abril, 11.
- <sup>5</sup> Si analizamos el sistema de signos que intervienen en la representación teatral que plantea Kowzan, podremos darnos cuenta que este autor plantea exclusivamente la percepción teatral a partir de la vista y el oído (Kowzan 146).
- <sup>6</sup> Tal y como definen Pereira Rodríguez A. M (161-172) y Díaz Cintas (2003).
- <sup>7</sup> Tal y como definen Navarrete F. J. (70-75), Orero (7-18) y Snyder (99-104).
- <sup>8</sup> Beneficiándose de este personas con y sin discapacidad auditiva. Como podremos ver más adelante puesto que en el subtítulo se incluyeron los

diálogos de Ariel, las personas sin discapacidad también utilizarlo para comprender la obra.

- <sup>9</sup> Existen numerosos artículos que discuten el tema de las habilidades lectoras de los espectadores (Cintas 2007; Neves 2008). El objetivo de esta adaptación era buscar en el subtitulado, siguiendo las pautas del diseño para todos, el espectáculo que el director quería diseñar para las personas con discapacidad auditiva. Nuevamente se busca no una adaptación sino la creación de un espectáculo pensado desde las necesidades de todos sus espectadores.
- <sup>10</sup> Es en estos elementos en los que se refuerza la idea de que las tecnologías destinadas a la accesibilidad no solo favorecen a las personas con discapacidad sino también a las personas sin ella (Neves 2008; Udo y Fels 2010 entre otros).
- <sup>11</sup> Josélia Néves (2010) asegura que, para alcanzar la accesibilidad, los subtítulos deben reflejar todo aquello que transmite la música. En cuanto al subtitulado enriquecido, SV Flys lo define como aquel que utiliza todas las descripciones posibles y el lenguaje del autor, tratando de plasmar las atmósferas que genera el espacio sonoro de manera que no sólo refleja el contenido del texto sino también el emocional de la escena.
- <sup>12</sup> Aquellas en las que es un personaje de la obra quien audiodescribe la misma.
- <sup>15</sup> Tal y como sugieren Udo y Fels (2009)