



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL**

*Educadora de educadores*

LABORATORIO EDUCATIVO: CUERPO, MÁSCARA Y ALOTROPÍA  
UNA EXPERIENCIA ESCÉNICA CON POBLACIÓN CON DIVERSIDAD  
FUNCIONAL

JUAN CAMILO RODRIGUEZ VARELA 2016277036

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Artes Escénicas  
Bogotá, 2021

LABORATORIO EDUCATIVO: CUERPO, MÁSCARA Y ALOTROPÍA  
UNA EXPERIENCIA ESCÉNICA CON POBLACIÓN CON DIVERSIDAD  
FUNCIONAL

Trabajo de grado en la modalidad de monografía presentada para optar por el  
título de Licenciado en Artes Escénicas

Por  
JUAN CAMILO RODRIGUEZ VARELA  
Código: 2016277036

Director  
Jorge Eduardo Acuña Vásquez  
80235330

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia  
Licenciatura en Artes Escénicas  
Bogotá, 2021

## Tabla de contenido

<b>I. CAPÍTULO INTRODUCTORIO.</b>	<b>1</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>1</b>
<b>DIVERSIDAD FUNCIONAL EN COLOMBIA Y EN BOGOTÁ</b>	<b>3</b>
<i>Tabla de Gráficos</i>	3
<b>EXPERIENCIAS ENTRE EL ARTE Y LA DIVERSIDAD FUNCIONAL // ANTECEDENTES</b>	<b>8</b>
<b>PROBLEMA</b>	<b>13</b>
<b>PREGUNTA INVESTIGACIÓN</b>	<b>13</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>14</b>
GENERAL	14
ESPECÍFICOS	14
<b>II. CAPÍTULO: MARCO CONCEPTUAL</b>	<b>15</b>
<b>DIVERSIDAD FUNCIONAL</b>	<b>15</b>
<i>Tipos de Diversidad Funcional.</i>	17
<b>DIVERSIDAD FUNCIONAL Y EDUCACIÓN</b>	<b>20</b>
<b>EL CUERPO MOLDEADO</b>	<b>20</b>
<b>EL ANTECEDENTE ALOTRÓPICO.</b>	<b>22</b>
<b>ARTE DIVERSIDAD FUNCIONAL Y ALOTROPÍA.</b>	<b>24</b>
<b>III. METODOLOGÍA</b>	<b>28</b>
<b>PARTICIPANTES Y RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.</b>	<b>30</b>
<b>ACOPLAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.</b>	<b>32</b>
<b>IV. RELATO DE LA EXPERIENCIA: ANÁLISIS DE LOS TALLERES Y ENCUENTROS.</b>	<b>34</b>
<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>34</b>
<b>RASGOS DE UN CUERPO ALOTRÓPICO</b>	<b>37</b>
<b>LA MÁSCARA HACE SU APARICIÓN.</b>	<b>40</b>
<b>LA MÁSCARA NEUTRA.</b>	<b>41</b>
<b>ALOTROPÍA EN ACCIÓN: ME PROPONEN, COPIO, Y COMPARTO.</b>	<b>45</b>
<b>ROL DEL PROFE.</b>	<b>47</b>
<b>ESTRUCTURA DEL TALLER.</b>	<b>49</b>
<i>Escucha.</i>	49
<i>Desplazamiento y reconocimiento del lugar.</i>	49
<i>Máscara Neutra y su activación en el cuerpo</i>	49
<i>Compartir, copiar, replicar.</i>	50
<i>Mascarada.</i>	50
<i>Retorno al yo</i>	50
<i>Círculo de la palabra</i>	50
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>51</b>

**BIBLIOGRAFÍA**

**53**

**FOTOGRAFÍA**

**56**

# I. CAPÍTULO INTRODUCTORIO.

## JUSTIFICACIÓN

Es común denominar lo diferente como aquello que se sale de la norma, y que rompe los estándares aceptados por la cultura, así es como nos encontramos con distintas denominaciones hacia las personas con discapacidad (empezando justo con este término), también se les ha nombrado como: personas minusválidas, anormales, monstruos, impedido, subnormal, fenómenos, *freaks*, personas con talentos diversos, personas en condición de discapacidad, personas con limitaciones o capacidades excepcionales, etc.

Estos términos, muchos de ellos peyorativos, y otros un poco descontextualizados (el caso de capacidades excepcionales donde casi se puede inferir que son sobrehumanos) han contribuido en ampliar la brecha social<sup>1</sup> y la segregación de estas poblaciones, “las personas con discapacidad no carecen de capacidades, sino que funcionan de una manera que no es la habitual; las personas con discapacidad pueden desempeñar las mismas funciones que cualquier persona, pero lo hacen de un modo distinto al que se considera como usual: no carecen de nada, simplemente, pueden hacer lo mismo que cualquiera pero de un modo un tanto diferente (mismas funciones, diverso modo de realizarlas)” (Ferreira, M. A. , 2010) .

Además durante esta investigación y para aportar a las nuevas discusiones sobre la discapacidad se usará el término *Diversidad Funcional*. “Las mujeres y hombres con diversidad funcional tienen que ver con sociedades que, siendo intrínsecamente imperfectas, han establecido un modelo de perfección al que ningún miembro concreto de ellas tiene acceso, y que definen la manera de ser física, sensorial o psicológicamente y la reglas de funcionamiento social” (Cabrerero, J. R., & Lobato, M., 2007). Además de los términos antes mencionados este no tiene un ámbito negativo en su palabra y no discrimina a las personas por sus diversidades, por el contrario es como un gran paraguas en el que todos pueden ingresar.

Cabría preguntar acá si existe alguien que no esté dentro del grupo de Diversidad Funcional, teniendo en cuenta lo diferentes que somos como humanos y las distintas personalidades que desarrollamos. “Conviene tener en cuenta que una persona ‘entra’ en el colectivo de las mujeres y hombres con diversidad funcional cuando no puede realizar las mismas funciones de igual manera que la mayoría. Si la mayoría de los seres humanos, por ejemplo, no viéramos, seríamos

---

<sup>1</sup> El término Brecha social aparece con el uso de las TIC's y la capacidad de las personas en poder acceder a la información, aunque para esta investigación se hace referencia a la brecha social de discapacidad que existe para la población con diversidad funcional que no puede acceder de igual manera al conocimiento, a los empleos, o en general desarrollarse de la misma manera que las personas *normales*. Revisar la p. 22 de este documento.

diferentes a lo que somos y, probablemente, tendríamos el olfato y el tacto mucho más desarrollados”. (Romañach, J., & Lobato, M. 2005).

### **Diversidad Funcional Desde el estado, las leyes y la normatividad.**

El estado colombiano en su constitución garantiza la educación como un derecho para todos los habitantes del país, “en la que se señala que la educación es un derecho para todos y se reconoce a la población con discapacidad como de especial protección del Estado, en concordancia con el principio de igualdad material de esta manera el decreto 1421 de 2017 por el cual se reglamenta en el marco de la educación inclusiva la atención educativa a la población con discapacidad” y que modifica el decreto 1075 de 2015 en lo que concierne a la educación de esta población” (Luz Adriana, Cindy Cristal, & Claudia Yaneth, 2018)

La UNESCO tiene como una de sus metas lograr que más personas tengan acceso a la educación “El Objetivo de Desarrollo Sostenible 4 (ODS 4) de la Agenda 2030 constituye la síntesis de las ambiciones de la educación, cuyo objetivo es ‘garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover las oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos’ de aquí a 2030. La hoja de ruta para conseguir el objetivo relativo a la educación, adoptada en noviembre de 2015, proporciona a los gobiernos y asociados las orientaciones para transformar los compromisos en actos (Marco de Acción de Educación 2030).” («UNESCO», 2021)

En nuestro contexto actual se puede apreciar que aunque la norma existe, hay una serie de condiciones específicas de cada población para poder acceder a la educación, entre estas: la distancia del centro educativo y el hogar de la persona con diversidad funcional; la necesidad de acompañamiento del cuidador o cuidadora, y por supuesto las especificidades de cada uno de los sujetos con diversidad funcional, lo que afecta las formas y necesidades que cada uno tiene para el aprendizaje.

Inclusión no significa que todo el mundo pueda acceder a la educación sino que se garantice el aprendizaje de los contenidos y que se transformen de acuerdo a las necesidades de cada sujeto. “Requiere del cumplimiento de las cuatro obligaciones del Estado, en cuanto a la asequibilidad, esta determina la asignación de una planta docente capacitada e instituciones inclusivas presentes en todo el país; accesibilidad, garantizada a través de cupos necesarios, espacios físicos y currículos accesibles; adaptabilidad, generada a partir de la existencia de condiciones y recursos suficientes para la permanencia en el sistema educativo, con equidad; y aceptabilidad.” (Luz Adriana, Cindy Cristal, & Claudia Yaneth, 2018)

### *¿Por qué se va a hacer?*

La sociedad a través de los años ha ido explorando y encontrando nuevas formas de enseñar o de transmitir los conocimientos, con el tiempo ha tenido una transformación bastante significativa, sus modelos de enseñanza-aprendizaje

han ido construyéndose a partir de las necesidades existentes en la sociedad, la cultura y el territorio, para adaptarse a las demandas de las personas que participan de estos procesos. Por esta razón hablar de la enseñanza que brinda el teatro en su manera de ver la vida, entender la emocionalidad, trabajar las corporalidad y permitir representar distintos escenarios reales o imaginarios, es también entrar en la puerta de una practica que permite vincular a todas las poblaciones y que permita reducir la discriminación hacia personas por sus capacidades físicas y cognitivas.

Para este caso la población con diversidad funcional en sus características y generalidades (Ver tabla tipos de diversidad funcional), hace un llamado a que el entorno social, educativo, cultural y artístico se adapte, y de esta forma se les permita acceder al conocimiento y al saber cómo se ve en los censos nacionales (Ver tablas de gráficos); Propiciar que la población con diversidad funcional se pueda vincular de manera adecuada a los espacios de formación y aprendizaje, y en este caso resaltando a aquellos que decidan aprehender, conocer y apropiar saberes escénicos teatrales, lo puedan hacer sin ver truncadas sus posibilidades de aprendizaje, bien sea porque el sistema educativo no está apto para su educación o porque en una mirada rápida a los pensum de las carreras no incluyen materias que den un conocimiento que vincule la diversidad funcional o sobre la inclusión.

## DIVERSIDAD FUNCIONAL EN COLOMBIA Y EN BOGOTÁ

Antes de delimitar esta investigación al grupo poblacional en específico es necesario saber cuántas personas en Colombia están censadas como población con diversidad funcional, y a su vez qué porcentaje de ellas se encuentra en Bogotá. Estos datos son parte de la investigación desarrollada y contribuyen a la visibilización de estas poblaciones. “Su objetivo es proveer información estadística sobre las personas en situación de discapacidad en apoyo al desarrollo de la Política Nacional de Atención a las Personas con Discapacidad, de los programas y proyectos de prevención, atención, rehabilitación y equiparación de oportunidades.” («DANE», 2020)

Cabe hacer una observación sobre la fecha del censo, la cual corresponde al año 2010, es decir hace más de 10 años no se hace un diagnóstico de la población, así como tampoco hay relación de tablas con propuestas de mejoras, fortalezas y debilidades del estado frente a esta población por ejemplo con la salud, la educación y el acceso a oportunidades de trabajo.

### *Tabla de Gráficos*

#### Gráfico 1

*Total Nacional por área de residencia y sexo, según grupos de edad.*

Cuadro 1  
Población con registro para la localización y caracterización de las personas con discapacidad  
Área de residencia y sexo, según grupos de edad

Grupos de edad (años)	Total			Cabecera municipal			Centro poblado			Rural disperso		
	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres
Total	857.132	406.859	450.273	623.322	284.508	338.814	79.046	39.882	39.164	154.764	82.469	72.295
Menores de tres	10.497	5.780	4.717	7.447	4.112	3.335	1.105	607	498	1.945	1.061	884
De 3 a 4	12.507	7.055	5.452	8.998	5.072	3.926	1.222	679	543	2.287	1.304	983
De 5 a 9	43.090	24.796	18.294	30.682	17.624	13.058	4.119	2.387	1.732	8.289	4.785	3.504
De 10 a 14	52.232	29.358	22.874	37.608	21.010	16.598	4.848	2.777	2.071	9.776	5.571	4.205
De 15 a 19	43.279	23.646	19.633	31.301	16.989	14.312	4.050	2.211	1.839	7.928	4.446	3.482
De 20 a 24	37.377	20.472	16.905	27.147	14.830	12.317	3.487	1.910	1.577	6.743	3.732	3.011
De 25 a 29	36.867	19.732	17.135	26.570	14.150	12.420	3.442	1.847	1.595	6.855	3.735	3.120
De 30 a 34	37.364	19.169	18.195	26.602	13.384	13.218	3.647	1.912	1.735	7.115	3.873	3.242
De 35 a 39	42.645	20.922	21.723	30.674	14.566	16.108	4.165	2.160	2.005	7.806	4.196	3.610
De 40 a 44	48.018	22.513	25.505	35.479	15.942	19.537	4.332	2.151	2.181	8.207	4.420	3.787
De 45 a 49	53.099	23.696	29.403	39.195	16.649	22.546	4.722	2.189	2.533	9.182	4.858	4.324
De 50 a 54	56.668	24.014	32.654	42.168	16.787	25.381	4.895	2.231	2.664	9.605	4.996	4.609
De 55 a 59	58.455	24.689	33.766	43.016	16.949	26.067	5.131	2.435	2.696	10.308	5.305	5.003
De 60 a 64	62.590	26.885	35.705	45.420	18.156	27.264	5.516	2.584	2.932	11.654	6.145	5.509
De 65 a 69	67.453	29.130	38.323	48.768	19.673	29.095	6.199	2.974	3.225	12.486	6.483	6.003
De 70 a 74	64.978	28.342	36.636	46.790	19.171	27.619	6.079	2.908	3.171	12.109	6.263	5.846
De 75 a 79	57.252	25.660	31.592	41.552	17.627	23.925	5.277	2.628	2.649	10.423	5.405	5.018
De 80 a 84	39.235	17.370	21.865	28.657	12.010	16.647	3.672	1.826	1.846	6.906	3.534	3.372
De 85 y más	33.421	13.577	19.844	25.186	9.779	15.407	3.120	1.455	1.665	5.115	2.343	2.772
Sin información	105	53	52	62	28	34	18	11	7	25	14	11

Fuente: DANE Marzo 2010 - Dirección de Censos y Demografía

Gráfico 2

Total Nacional por área de residencia y sexo, según estructuras o funciones corporales que presentan alteraciones

Estructuras o funciones corporales	Total			Cabecera municipal			Centro poblado			Rural disperso		
	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres
Total	2.018.078	928.451	1.089.627	1.488.020	658.187	829.833	169.389	83.293	86.096	360.669	186.971	173.698
El sistema nervioso	359.134	170.477	188.657	263.078	122.568	140.510	30.377	14.703	15.674	65.679	33.206	32.473
Los ojos	348.620	155.638	192.982	253.929	108.071	145.858	31.171	15.001	16.170	63.520	32.566	30.954
Los oídos	159.778	78.759	81.019	110.166	52.304	57.862	14.499	7.543	6.956	35.113	18.912	16.201
Los demás órganos de los sentidos (olfato, tacto, gusto)	30.289	14.638	15.651	22.425	10.558	11.867	2.546	1.268	1.278	5.318	2.812	2.506
La voz y el habla	157.417	85.101	72.316	111.489	59.668	51.821	14.614	8.018	6.596	31.314	17.415	13.899
El sistema cardiorrespiratorio y las defensas	260.683	105.389	155.294	203.111	78.732	124.379	19.372	8.459	10.913	38.200	18.198	20.002
La digestión, el metabolismo, las hormonas	131.743	51.130	80.613	105.822	39.286	66.536	8.059	3.473	4.586	17.862	8.371	9.491
El sistema genital y reproductivo	63.280	31.475	31.805	48.846	23.355	25.491	4.258	2.404	1.854	10.176	5.716	4.460
El movimiento del cuerpo, manos, brazos, piernas	413.269	194.187	219.082	301.197	134.599	166.598	35.618	18.288	17.330	76.454	41.300	35.154
La piel	42.074	18.133	23.941	31.231	13.063	18.168	3.615	1.634	1.981	7.228	3.436	3.792
Otra	51.791	23.524	28.267	36.726	15.983	20.743	5.260	2.502	2.758	9.805	5.039	4.766

Fuente: DANE Marzo 2010 - Dirección de Censos y Demografía

Una persona puede estar contestando afirmativamente una o más opciones

Gráfico 3

Total Bogotá por área de residencia y sexo, según grupos de edad.

Población con registro para la localización y caracterización de las personas con discapacidad  
 Área de residencia y sexo, según grupos de edad

Total

Grupos de edad (años)	Total			Cabecera municipal			Centro poblado			Rural disperso		
	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres
Total	188.177	77.005	112.172	188.629	76.719	111.910	2	1	1	546	285	261
Menores de tres	2.207	1.243	964	2.200	1.239	961	0	0	0	7	4	3
De 3 a 4	2.901	1.644	1.257	2.896	1.641	1.255	0	0	0	5	3	2
De 5 a 9	8.286	4.719	3.567	8.247	4.701	3.546	0	0	0	39	18	21
De 10 a 14	9.955	5.561	4.394	9.899	5.522	4.377	0	0	0	56	39	17
De 15 a 19	8.129	4.388	3.741	8.074	4.355	3.719	0	0	0	55	33	22
De 20 a 24	6.995	3.753	3.242	6.958	3.739	3.219	0	0	0	37	14	23
De 25 a 29	6.551	3.439	3.112	6.516	3.417	3.099	0	0	0	35	22	13
De 30 a 34	6.562	3.078	3.484	6.547	3.069	3.478	0	0	0	15	9	6
De 35 a 39	7.852	3.287	4.565	7.829	3.276	4.553	0	0	0	23	11	12
De 40 a 44	9.719	3.852	5.867	9.695	3.839	5.856	0	0	0	24	13	11
De 45 a 49	11.651	4.158	7.493	11.629	4.149	7.480	1	1	0	21	8	13
De 50 a 54	14.005	4.565	9.440	13.979	4.550	9.429	0	0	0	26	15	11
De 55 a 59	14.863	4.986	9.877	14.830	4.968	9.862	0	0	0	33	18	15
De 60 a 64	16.238	5.662	10.576	16.203	5.643	10.560	0	0	0	35	19	16
De 65 a 69	16.823	5.979	10.844	16.777	5.962	10.815	0	0	0	46	17	29
De 70 a 74	15.861	5.696	10.165	15.827	5.679	10.148	1	0	1	33	17	16
De 75 a 79	13.922	5.234	8.688	13.889	5.218	8.671	0	0	0	33	16	17
De 80 a 84	9.213	3.350	5.863	9.200	3.342	5.858	0	0	0	13	8	5
De 85 y más	7.444	2.411	5.033	7.434	2.410	5.024	0	0	0	10	1	9

Fuente: DANE Marzo 2010 - Dirección de Censos y Demografía

Luego de ver estas tablas se puede evidenciar la cantidad de personas con diversidad funcional que existen en la ciudad de Bogotá, pero no permiten comprender la situación a fondo respecto a la calidad de vida, las oportunidades para acceder a la educación, a mejores formas de movilizarse en la ciudad y a oportunidades laborales; son más bien censadas desde su condición física y rango de edades, transformándose en unos número planos en papel. De tal modo que trabajar con esta población es ver la posibilidad de ampliar las posibilidades de enseñanza-aprendizaje, para que se abran más puertas en el campo de la investigación educativa, donde nazcan nuevas metodologías de aprendizaje teatral, que también se pongan sobre la mesa pensamientos críticos sobre las necesidades de crear espacios que permitan el acceso a las aulas para esta población y, ¿por qué no?, que desde allí se siembre una semilla que tenga una réplica en la ciudad, en el país y en el mundo; es una necesidad (por decirlo de alguna manera) primordial contribuir a que la educación pueda fortalecer esta vulnerabilidad.

Por otro lado en este rango de posibilidades se debe vincular también la formación a los docentes y formadores, brindarles herramientas, conocimientos y metodologías que transformen los escenarios educativos en lugares mucho más incluyentes, donde la diferencia sea permitida y las personas con diversidad funcional o sin ella se puedan desarrollar de una manera holística, de tal modo que se empiece a delimitar la brecha social y cultural de discapacidad, y con el paso del tiempo reducirla gradualmente, aportando al fortalecimiento y construcción de estos sujetos de derecho, en este caso en particular la apuesta parte desde el arte escénico, como un motivador e investigador de la relación del ser humano con la naturaleza, su forma de interpretarla y conocerla y su relación con ella por medio del cuerpo.

Iniciando con este viaje en el tiempo será necesario ir hacia el s.XX, y ver cómo las artes escénicas han ido proponiendo lugares de enunciación por medio del cuerpo, la representación y la forma de ver el mundo, autores como Stanislavski y su estudio de la memoria emotiva y las acciones físicas, Grotowski y su preparación física para el actor; lo propuesto, expuesto y estudiado por Eugenio Barba acerca de la energía y la extra cotidianidad, y los pensamientos filosóficos y tratados de Antonin Artaud, permiten empezar a desmembrar las posibilidades por las que el teatro, sus investigadores, creadores y representantes han venido reformulando y replanteando las formas sobre cómo hacer teatro, cuestionando los dogmas de la sociedad y poniendo sobre la escena las posibilidades de creación de nuevos mundos. Gracias a sus tratados, libros e investigaciones hoy se puede llegar a nuevos planteamientos y se es permitido poder plantear nuevas dudas sobre el teatro por ejemplo: si el teatro es para todo el mundo, si se necesita un cuerpo especial para poder pararse en la escena, o si desde los procesos de enseñanza-aprendizaje se pueden plantear nuevas propuestas para las sociedades del s.XXI que vinculen nuevos cuerpos, nuevos pensamientos y formas de concebir el mundo y por medio de la experiencia escénica de tantos siglos se puede aportar a una sociedad que se desarrolle holísticamente y a un porvenir mucho más amable para todos.

Así pues este es un pequeño comienzo para preguntarse sobre las formas en que históricamente se ha venido compartiendo el saber teatral, se puede hacer un recorrido histórico sobre las miradas y las formas en que se ha enseñado o compartido el teatro a lo largo del S.XX en dónde se puede apreciar que son guías dadas sin pensar en la diversidad funcional y que se replica en varias academias teatrales como ejemplo en el capítulo El entrenamiento del Actor (1959-1962) del libro *Hacia un Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski se puede vislumbrar esta idea, cabe aclarar que en este mismo apartado hace una reflexión sobre el uso de estos ejercicios y cómo con el tiempo se han ido cambiando a necesidades de desbloquear, por decirlo de algún modo, a los actores y las actrices. Habiendo aclarado esto el decálogo en cuestión tiene los siguientes puntos: “1. Caminar rítmicamente mientras los brazos y las manos rotan; 2. Correr sobre la punta de los dedos; 3. Caminar con las rodillas inclinadas y las manos en la cadera; 4. Caminar con las rodillas tomándose de los tobillos; 5. Caminar con las rodillas ligeramente inclinadas y las manos tocando la parte exterior de los pies; 6. Caminar con las rodillas ligeramente inclinadas sosteniendo los dedos de los pies con los dedos de las manos; 7. Caminar con las piernas estiradas y rígidas; 8. Empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia adelante.” (Grotowski, J. 1968., p 96).

Otro ejemplo se puede leer en la experiencia de Julia Varley en su libro *Piedras de agua* cuando expone acerca del ‘training’, en este capítulo comparte cómo son los entrenamientos en el Odin Teatret. “La primera fase comprendía rudimentos y técnicas de pantomima y del ballet, elementos de acrobacia, algunos ejercicios que provenían de los libros de Stanislavski y otros aprendidos del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski” (Varley, 2009), más adelante en el mismo capítulo continúa “Detestaba correr. A las siete de la mañana, lluvia o nieve, en la oscuridad de las mañanas invernales o a la luz de los veranos nórdicos, durante los primeros años en el Odin Teatret se comenzaba la jornada siempre corriendo durante treinta o cuarenta minutos.” (Varley, 2009).

Y para redondear un poco más la idea Michael Chejov en su libro *Al actor sobre la técnica de actuación* ya exponía un poco esta situación que se replicaba en las escuelas de enseñanza teatral, así hablando sobre el entrenamiento actoral Chejov comparte “Para dominar aquéllas, son necesarios los ejercicios físicos, pero deben ser cimentados sobre principios diferentes de los que se emplean en la mayor parte de las escuelas dramáticas. La gimnasia, la esgrima, los ejercicios acrobáticos, calisténicos y de luchas, son indudablemente buenos y útiles de por sí, pero el cuerpo de un actor debe someterse a un género especial de desarrollo de acuerdo con las exigencias particulares de su profesión” (Chejov, 1993) , más adelante en este capítulo “Cuerpo y Psicología del actor” Chejov comparte unos ejercicios que vinculan el uso del cuerpo de una manera total, en el que al leer se aprecia cómo habla del uso de las extremidades de forma completa y donde no se resalta el pensar en un cuerpo que no pueda realizar dichas actividades, por ejemplo extender completamente los pies y brazos.

Se puede ver entonces que la idea de las artes escénicas y su enseñanza puede estar (en algunos casos) opuesto a las necesidades actuales de una sociedad con menos segregación y la reducción de la brecha social de discapacidad, dónde las ciudades evolucionan para que las personas con diversidad funcional puedan desarrollarse ampliamente, de este modo surge la necesidad de incursionar en los espacios artísticos y el por qué se quedan algo cortos al momento de enseñar y vincular a las nuevas poblaciones, así entonces la educación tiene como requisito aportar a estas necesidades y propiciar espacios de concertación, de compartir y de encuentro para generar intercambios de saberes, conocimientos y experiencias. Bien se puede contemplar en las gráficas anteriores la cantidad poblacional con diversidades funcionales que existen en la ciudad y la necesidad de crear espacios más amables y aptos para todos.

Por otro lado las civilizaciones avanzan continuamente en la vinculación de normas y leyes que exigen a las escuelas, empresas y lugares públicos, contar con espacios adecuados para que las personas con diversidad funcional puedan llevar una vida cotidiana sin ser discriminados, así pues se hacen rampas, se exigen ascensores y lugares demarcados para esta población como sillas azules o espacios más amplios de estacionamiento. “Con posterioridad a la expedición de la Constitución, se han expedido diferentes normas que buscan orientar al sector educativo para que pueda atender a esta población, en igualdad de condiciones con los demás. Es por ello, que se han formulado normas que buscan garantizar el derecho a la educación de personas con discapacidad, entre las que se encuentra, la ley 115 de 1994, la resolución 2565 de 2003, el decreto 366 de 2009, la ley 1618 de 2013 y el decreto 1421 de 2017.” (Turriago, Bohorquez, & Hernández, 2018) Como bien se puede apreciar existen ya normas y leyes que exigen y propician al vinculación de la población con diversidad funcional a todos los espacios por igual sin discriminación alguna, por tal razón este proyecto se centra en esa idea de disminuir la brecha social y de discapacidad que existe en la educación, la sociedad y la cultura.

## **EXPERIENCIAS ENTRE EL ARTE Y LA DIVERSIDAD FUNCIONAL // ANTECEDENTES**

Haciendo un estado del arte existen ya varios referentes internacionales, nacionales, locales y académicos que han venido indagando las posibilidades de las personas con diversidad funcional en el arte y su participación en este mismo, con mayor participación en el área de la danza que en otras expresiones de las artes escénicas como el teatro o el circo. A continuación se mencionan algunos de los que han sido referenciados y con los que también se ha tenido la oportunidad de tener un acercamiento desde charlas personales, búsquedas en la web y la participación de foros y seminarios sobre diversidad funcional en donde se exponen y comparten sus metodologías e indagaciones.

Por un lado está la experiencia de la artista y música Evelyn Glennie quien es una percussionista sorda reconocida a nivel mundial por su forma de interpretar el mundo desde su música, dejando en alto las capacidades tan variadas a las que puede llegar el ser humano, su experiencia ha sido de lucha constante y altísimo empeño para conseguir ser valorada por su experiencia musical y no ser relegada por su condición de diversidad funcional. (Canal 17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS, 2021, 42m22s).

Por otro lado en Colombia una de las compañías con más incidencia en este sector es *ConCuerpos*, quien le apuesta a la danza inclusiva al momento de crear y desarrollar sus trabajos; sus talleres y elementos de creación son trabajados por igual con todas las personas que habitan el espacio de la danza, encontrando así en un mismo lugar las diversas opciones físicas de los cuerpos a la hora de montar una pieza de danza. Se resaltan dos actividades muy importantes, por un lado la formación a formadores para capacitar maestros y maestras en la metodología inclusiva y por el otro un glosario de señales exclusivas de la Danza o para la danza, esto es un gran aporte en este campo de la inclusión a nivel Colombia, como dicen ellos “No hacemos historia, creamos historia y el futuro es accesible” (ConCuerpos. 2021, 25 septiembre)

Entre otros referentes está Paulina Avellaneda, Representante de *Inclusive Movimiento* y participante inicial de la compañía *Concuerpos*, quien realiza un trabajo con la población en diversidad funcional y la danza, la nueva adaptación del lenguaje, como exaltar el cuerpo y darle un trabajo que va mas allá de la exposición del cuerpo y se enfoca en el sujeto y su capacidad de representación, exalta sus propias características, “interesados en consolidar el subcampo de la danza contemporánea integrada y expandir esta visión inclusiva a las artes escénicas y al diseño, a partir de la investigación-creación de prácticas pedagógicas y artísticas en el marco de un enfoque transdisciplinar con el fin de resignificar las relaciones entre cuerpo, movimiento y discapacidad, incentivando y posibilitando la participación y formación de todas las personas sin importar su condición física, intelectual o sensorial” (Inclusive movimiento. 2020, 20 agosto).

Su metodología pasa por estos pasos.

- *Danza hability*

- Estrategias de improvisación
- Y una secuencia desde la improvisación con el siguiente orden: Sensación, Relación, Espacio, Tiempo y Diseño. Permitiendo que el otro esté en el encuentro desde todas sus posibilidades y se permita a sí mismo compartir.
- Construir con el otro.

*Seminario de la inclusión a la interpelación: Escena, discapacidad y política.*

Este seminario realizado por la UNAM alrededor del mundo donde cerca de 50 participantes elegidos a nivel mundial se vincularon desde noviembre de 2020 hasta marzo de 2021 para generar foros, paneles con invitados de la música, la performance, las artes escénicas, así como productores e investigadores que se vinculan con las población con diversidad funcional o son parte de ella y proponen nuevas miradas de enfrentar el mundo y hablar desde las distintas artes. “Enfocado en reconocer la intersección de las artes escénicas y la discapacidad a través de la perspectiva de la interpelación (en vez de aquella asociada con la inclusión), explorar acercamientos sobre los contextos, tanto de México como del Reino Unido, y promover el diálogo. (Teatro Unam & Cultura Una, 2020, 8 diciembre).

El seminario por su parte dio a conocer diversos acercamientos desde diferentes contextos sociales, de países y miradas escénicas y artísticas, así como distintas estrategias para el intercambio de conocimiento y experiencias entre artistas, instituciones, educadores, gestores y públicos vinculados a los campos de lo escénico y de la discapacidad. Se reflexionó sobre temas tan fundamentales como la creación desde el ámbito de la discapacidad, sus secuencias históricas, la accesibilidad en un registro amplio, así como la capacitación e intercambio de saberes en una perspectiva interdisciplinaria.

Antes de avanzar en este sentido resulta necesario entrar un poco más en la palabras interpelación versus la palabra inclusión a que hace referencia el seminario y porque situados desde este primer término se puede llevar a cabo también esta investigación. Esta idea en primer lugar es tomada precisamente de este seminario y de una de sus conferencias magistrales guiada por Benjamín Mayer director de 17, instituto de estudios críticos, en este apartado él hace una introducción que amplía esta discusión tan necesaria para avanzar. “Desde la propuesta de la inclusión hay un pensamiento hegemónico en dónde se da la bienvenida a lo que ‘imperá’ en el momento dado, en el ámbito educativo, en las instituciones en general es decir hay una hegemonía normalizante por vía religiosa, política, científica, incluso por vía estética... En vez de quedar anclados por ese anzuelo de la inclusión que suena completamente bien, pero tiene como sustrato esa corriente, es normalización, se puede más bien interpelar las ilusiones de la normalidad” (Canal Ingman Bergman UNAM, 2021, 20m39s) , es decir la perspectiva de la inclusión es dada por la normatividad cultural de donde procede cada uno, en un comienzo esta idea suena fascinante pero es vista desde perspectivas administrativas, religiosas y culturales.

Para redondear un poco a esta idea comparto un comentario anecdótico de una charla personal que tuvimos con Elizabeth Rivera, una de las participantes de este laboratorio, al tener un encuentro esporádico con quien era el alcalde de la época Enrique Peñalosa, “Yo logré hablar con él y lo ‘acorrarle’ en el último piso del colegio INEM, le cuestioné sobre qué pasaba con nosotros la población con discapacidad y porque no se nos daba más ayuda, él se gira con sus 2 metros y me dice ‘Mire nosotros sabemos que es lo que ustedes necesitan, ustedes son una población que no genera ganancia, entonces usted no se preocupe que nosotros sabemos que es lo que ustedes necesitan’...” (Entrevista personal Elizabeth Rivera) De esta manera se puede ver que la noción de inclusión si viene provista de miradas hegemónicas, de diferente índole.

Ahora bien, entonces cuál sería la perspectiva de la interpelación, continuando con la conferencia antes mencionada, se resalta “Interpelación no es simplemente la denuncia, aunque la incluye, tiene un aspecto muy ligado con la creación, es decir con un aspecto propositivo, de iniciativa, incluso de emprendimiento...en dónde la interpelación es recíproca es decir hacia la ‘normalidad’ y también hacia la ‘discapacidad’, en la medida en que los estereotipos gobiernan lo que sucede de uno y de otro lado de la ecuación” (Canal Ingman Bergman UNAM, 2021, 22m08s), de este modo esta investigación también se une a estas perspectivas de interpelación en ambos sentidos, para provocar cuestionamientos y posibilidades hacia la educación las artes escénicas y la práctica del teatro en las escuelas y distintos espacios respecto a sus poblaciones.

Por supuesto que en este reconocimiento hacen falta las distintas asociaciones o agrupaciones que tienen incidencia a niveles locales y barriales, como las que realiza el periódico El Relator dirigido por Elizabeth Rivera, quien hace parte de la población con diversidad funcional y que en sus ediciones siempre comparte la realidad de estas poblaciones, las nuevas leyes y las apuestas políticas que hay en Colombia frente al tema de la discapacidad, aprovechando este medio de comunicación barrial y comunitario se da a conocer a la ciudad los retos que hay que asumir frente a la diversidad funcional, se saca de la buhardilla o del salón oscuro a las personas con corporeidades distintas y empiezan a circular entre los otros ciudadanos, haciéndose visibles y mostrando sus necesidades.

También cabe resaltar el ejercicio desarrollado por la electiva de la Universidad Pedagógica Nacional a cargo del profesor Eduardo Delgado llamada Hidroterapia para personas con discapacidad, en donde se abre la academia para aportar a nuevos espacios para los jóvenes con diversidad funcional, un uso de los bienes públicos y en este caso de la universidad pública con una mirada que empieza a disminuir la brecha social de discapacidad y aporta desde sus elementos, convirtiéndose así en un aula húmeda (por su trabajo en la piscina) que empieza a acabar con las segregaciones en la educación y aporta a nuevos saberes interdisciplinarios y pedagógicos.

En la Licenciatura en Artes Escénicas de la misma universidad han existido investigaciones que se piensan en cómo vincular a estas poblaciones, un ejemplo de ello es la tesis Fuirin Campanillas Radiofónicas Herramientas de

Producción y Postproducción Sonora para la Formación Docente, en la que se piensa “¿Cómo desde las artes escénicas, pueden construirse contenidos inclusivos para las personas con discapacidad visual a la luz del lenguaje sonoro?” (Villamizar, D. 2020, p 3). En la que el autor empieza a indagar en este lenguaje debido a sus propias experiencias de creación y entrelazado por la pandemia, desarrolla sus dudas sobre juntar lo sonoro, lo teatral y la vinculación de las distintas poblaciones.

Por otro lado las agrupaciones ya mencionadas que se han unido para seguir creando y usando el arte como una herramienta de comunicación y hasta de emancipación para contribuir desde sus funciones a nuevas puestas estéticas, investigativas y creativas del arte escénico. Es en este último lugar donde esta investigación tiene participación, poniendo a disposición de las poblaciones con diversidad funcional las herramientas propias del teatro, como la lúdica, el trabajo grupal y colectivo, la imaginación y la máscara, que serán desarrolladas más adelante en este trabajo, todo con el fin de contribuir a una sociedad que sea más abrigadora y calurosa para sus individuos y a su vez se replique en la colectividad.

Cabe destacar que existen varios referentes internacionales, nacionales, locales y académicos que han venido indagando las posibilidades de las personas con diversidad funcional en el arte y su participación, esta investigación pone sobre la mesa la posibilidad de creación desde los cuerpos existentes, surgiendo así la idea de *El Cuerpo Alotrópico*. La alotropía en sí misma hace referencia a elementos químicos que pese a su forma conservan la misma propiedad, un ejemplo muy claro esta en el carbón, este elemento se puede ver en la mina de un lápiz, o conservando el fuego en un asado, o en un collar con un diamante. Así el concepto alotrópico se extiende en sus posibilidades a partir de lo indagado y reconocido por distintos autores del arte escénico acerca de los entrenamientos, técnicas y elementos que permiten aumentar o explotar todas las habilidades corporales, vocales, rítmicas y de fuerza que necesita un cuerpo para actuar, pero además y adicionalmente a estos descubrimientos, también la alotropía es una posibilidad filosófica de creación, nacimiento y redescubrimiento que posibilita el hacer.

Así desde las artes escénicas existe una amplia vanguardia sobre cómo trabajar las distintas clases de cuerpo, cómo se ha visto en el inicio de este capítulo donde se mencionan los grupos de danza, los seminarios de interpelación, las apuestas también a niveles estéticos desde la performance, el cine y la literatura, entre otros; estos avances apuntan (quizás) en vías contrarias a esa idea de separar a las personas según sus condiciones físicas y cognitivas, promoviendo así los colegios especializados en cada diversidad funcional, separando la interacción entre los estudiantes y ampliando la brecha de discapacidad.

*¿Para qué se va a hacer?*

Se hace en este nuevo siglo una necesidad (casi de primer orden) que los formadores de artes escénicas y la profesión en sí misma permitan a las personas con diversidad funcional poder acceder sin limitaciones a los saberes

de estas artes y no verse imposibilitados porque las condiciones de enseñanza y las del espacio le impidan acceder al conocimiento. “Dicen que cuando alguien ultraja a una persona con una malformación (en este caso un dimorfismo) o con una minusvalía, ofende por igual a todos sus semejantes, los discapacitados, sus verdaderos hermanos.” (Vila, 2008) Es decir cerrarle la puerta a una persona con diversidad funcional es negar a esta población en general su acceso al conocimiento teatral, epistémico y humano que provoca el Arte Escénico en las personas.

Para lograr disminuir la brecha social y el distanciamiento social, desde un aporte educativo con énfasis en las artes escénicas, no es suficiente con hacer rampas, ascensores y sillas azules; se necesita que las personas puedan acceder a la educación y formarse desde distintos saberes. El teatro y sus formadores en este siglo XXI pueden aportar desde sus saberes y conocimientos a la vinculación de las personas con diversidad funcional, investigando y profundizando en sus técnicas, en cómo adaptarse a las nuevas demandas contemporáneas y en cómo permitir que cada persona desde sus capacidades físicas llegue a una acción de representar y poder traer a la realidad su pensamiento y su palabra para ser compartido y desarrollar así su propio mundo. También es un aporte de la licenciatura en artes escénicas generar opciones, rutas de trabajo, y aportes epistémicos de creación, investigación y experimentación, que brinde nuevas posibilidades de enseñanza, conocimiento y aprendizaje a los profesores.

*¿Qué se va a hacer?*

Compartir, construir y reflexionar acerca de la práctica escénica para buscar herramientas de enseñanza-aprendizaje con la cual se vincule a la población con diversidad funcional al conocimiento escénico sin que se sientan rechazados o relegados a espacios de formación distintos, “Lawrence Stenhouse planteó, en la década del 70, la necesidad de integrar, en cabeza de los practicantes de la educación, la práctica docente y la práctica investigativa.” (Restrepo Gómez, B. 2003) para ello se busca explorar desde el trabajo del cuerpo realizado en el teatro el reconocimiento propioceptivo con la puesta del *Cuerpo alotrópico*.

Cómo se menciono anteriormente el concepto de la alotropía son las múltiples formas que puede tener un mismo elemento químico, si se extiende esta idea a los cuerpos, se podrá comprender lo distintos que pueden parecer, pero que en su conjunto siguen teniendo un aparato circulatorio, el sistema nervioso, el aparato muscular y el sistema óseo, además atravesado por los componentes químicos que son transversales a todos los seres humanos. A esto se le puede adicionar que el cuerpo es la herramienta por defecto con la que interactúan los seres humanos con el entorno, un ejemplo es que en este momento usted puede leer este documento por medio de sus ojos, por medio de un proceso que incluye el nervio óptico, el cerebro y la cognición de estos símbolos, de manera similar puede funcionar si en vez de leer hay un software que le está leyendo estas palabras. Entonces es factible afirmar que el cuerpo es el gran órgano con el que los seres humanos interactúan, se mueven, dialogan, comparten y representan su entorno, es también el elemento con el que los estudiantes de

artes escénicas permiten propiciar la consciencia de su cuerpo, sus desequilibrios, las sensaciones, debilidades y fortalezas que tienen.

De tal manera que encontrar el cuerpo alotrópico es también una apuesta al trabajo de sentirse a sí mismo, el reconocimiento propioceptivo, es decir: “la capacidad del cuerpo de detectar el movimiento y posición de las articulaciones. Es importante en los movimientos comunes que realizamos a diario y, especialmente, en los movimientos deportivos que requieren una coordinación especial” (Ruíz, F. T. 2004), y el sistema propioceptivo “compuesto por una serie de receptores nerviosos que están en los músculos, articulaciones y ligamentos.” (Ibíd.)

Con esta analogía se propone llevar este concepto del Cuerpo Alotrópico a las artes escénicas para pensar los cuerpos en sus diferencias la variabilidad funcional de sus órganos, sus articulaciones, su respiración, y pensar en un cuerpo que trabaja desde sus posibilidades, físicas y cognitivas para lograr representar el mundo que lo rodea. Así el concepto de cuerpo alotrópico empieza a encontrar sus antecedentes y su puerta de aparición como enseñanza para las artes escénicas donde busca propiciar de herramientas a aquellas personas que buscan desde los lenguajes escénicos comprender, entender y enunciar el mundo

## PROBLEMA

La enseñanza de las artes escénicas en el siglo XXI tiene la posibilidad de brindar nuevos conocimientos a sus formadores de tal manera que en sus escenarios (educativos, de formación, de representación o de investigación) permita interpelar los cuerpos diversos, aportando a nuevos conocimientos teatrales, investigaciones y metodologías de enseñanza-aprendizaje para el arte escénico, brindando un espacio de escucha, autopercepción y crecimiento en comunidad, que permita disminuir la brecha social de discapacidad.

## PREGUNTA INVESTIGACIÓN

¿Cómo los elementos teatrales de las artes escénicas, trabajados desde el cuerpo, la representación, la otredad, la propiocepción, y la alotropía se aprestan para un proceso de enseñanza aprendizaje con población con diversidad funcional?

# OBJETIVOS

## GENERAL

Proponer aspectos metodológicos de enseñanza y aprendizaje, desde elementos teatrales, para personas con diversidad funcional, en relación con el cuerpo alotrópico

## ESPECÍFICOS

1. Caracterizar una visión del cuerpo desde la alotropía
2. Adaptar elementos teatrales de las artes escénicas para el aula en búsqueda de una formación más vinculante con la población con diversidad funcional.
3. Describir analíticamente las experiencias recogidas en la práctica pedagógica para dar nuevos insumos a los procesos de enseñanza-aprendizaje, partiendo del concepto del cuerpo alotrópico.

## II. CAPÍTULO: MARCO CONCEPTUAL

### DIVERSIDAD FUNCIONAL

La percepción del cuerpo y su funcionalidad están establecidos por constructos, conceptos culturales y sociales, en los que se da por sobreentendido que un cuerpo normal es aquel que utiliza sus miembros superiores e inferiores sin dificultad alguna, que su espalda no está jorobada y su visión es 20/20, además que logra articular correctamente el lenguaje, y es capaz de desarrollar y enlazar ideas cuando se resuelven interrogantes de manera rápida y ágil; de esta manera y con esta noción de lo normal cómo aquello que cumple las condiciones anteriores: La sociedad, sus ciudades, edificaciones, educación y aparatos tecnológicos han sido desarrollados. Adicionalmente Foucault también ha hablado de la normalidad desde el biopoder “Ha servido para asegurar la inserción controlada de los cuerpos en el aparato productivo, y para ajustar los fenómenos de la población a los procesos económicos. De ahí la importancia creciente de la norma y, consiguientemente, de la normalidad. La norma es lo que puede aplicarse tanto a un cuerpo que se quiere disciplinar cuanto a una población que se quiere regularizar.” (Sossa Rojas, A. 2011).

Supongamos entonces ahora que existe un lugar donde la raza humana fuera ciega, ¿Cómo sería entonces el desarrollo de las ciudades y las civilizaciones?, y si seguramente la normalidad en esta ciudad planteada fuera la ceguera, aquella persona que naciera con la posibilidad de ver ¿sería considerada discapacitada y por tanto anormal?, entonces las tecnologías, educación y hasta el lenguaje tendrían que ser modificados para que esta persona pudiera adaptarse a las necesidades y poder subsistir.

Sería posible que esta persona no pudiera adaptarse o encontrara diferentes barreras para sentirse parte de la sociedad, por ejemplo tendría que aprender a potencializar su tacto y poder leer en braille, quizás hicieran un aparato que nublara su visión y tuviera que trabajar su sentido de la escucha, tendría entonces que ser capacitada para que pudiera usar un bastón de manera óptima para sus desplazamientos, y si existiera algún modo de transporte que hubiera sido desarrollado por esta sociedad de ciegos, aquel que puede ver debería entonces encontrar una forma de adaptarse a estos vehículos o buscar alguien que siempre lo pueda transportar. Este paisaje un poco distante a nuestra realidad sirve pues de ejemplo para poner sobre la mesa en debate el término de Discapacidad, su cuestionamiento simbólico y además su uso en el lenguaje.

Entonces ¿Qué es discapacidad?, según la página web del ministerio de salud de Colombia "La discapacidad es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno, que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás"; y según la Organización Mundial de la Salud (OMS) "Discapacidad es un término general que abarca las deficiencias, las limitaciones de la actividad y las restricciones de la participación. Por consiguiente, la discapacidad es un fenómeno complejo que refleja una

interacción entre las características del organismo humano y las características de la sociedad en la que vive.”

Ahora sí se busca un concepto distinto a las miradas institucionales se encontrará que

“La discapacidad es un término instaurado bajo relaciones históricas de poder, que pretenden la categorización de las diferencias corporales bajo categorías conceptuales asociadas a la deficiencia, incapacidad y restricción, por lo cual surgen diversos modelos que buscan comprender dicho concepto. El modelo de prescindencia se sitúa en la edad antigua hacia el año 3.500 a.e.c. bajo creencias religiosas que delimitaban lugares de privilegio para los cuerpos que merecían ser vividos, el submodelo eugenésico asociaba los cuerpos diversos como un castigo divino y por ende suscitaba la necesidad de realizar prácticas eugenésicas a los niños y niñas en condiciones diferenciales.” (Lancheros, 2019)

Del mismo modo en la edad media se excluían las diversidades con el fin de proteger los cuerpos que estaban con la norma. Entrados al S. XIX la opinión médica trajo consigo la mirada de la discapacidad como algo solo del individuo que lo tiene, y los tratamientos necesarios para que sea aceptado en la sociedad. “Este modelo sitúa los cuerpos en contextos de demanda-respuesta, donde aquellos insuficientes son marginados y categorizados como objeto de intervención desde los saberes expertos usualmente institucionalizados, pues el fin último de corregir las desviaciones y alinear los cuerpos para que se ajusten a un contexto normalizado surge por la necesidad de estandarizar los cuerpos óptimos a fin de disciplinarlos para ser productivos en un contexto de eficiencia económica.” (Lancheros, 2019)

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarrello han desarrollado en su libro *Historia del Cuerpo Volumen 2* el análisis comparativo sobre la monstruosidad, la discapacidad, la minusvalía, y la mirada médica como algo preponderante y que tiene mucha incidencia en la decisión sobre cómo son los cuerpos, en la tercera parte de este libro: *El cuerpo Corregido, Cultivado, ejercitado* sus títulos dan evidencia de lo que se está tratando en este apartado: Nueva percepción del cuerpo inválido; El cuerpo inválido se vuelve educable; El cuerpo inválido como monstruosidad; El cuerpo y la degeneración; y La atención al cuerpo accidentado. “De modo que el cuerpo inválido, ya fuera visto por la gente de la calle, los escritores, los eruditos o incluso quienes se ocupaban de este, continuaba rechazándose, considerándose miserable y generando fantasmas. Sin embargo, a fines del siglo XVIII se produjo una ruptura histórica. Los inválidos comenzaron a ser educados, a ser vistos como algo más que desechos y a salir de una visibilidad caracterizada sólo por la fealdad y lo espantoso.”, (Alain, C., Jean-Jacques, C., & Vigarrello, G. 2005, p 265 ) un gran ejemplo se da con Diderot quién “demuestra la posibilidad de que un inválido sensorial pueda adquirir competencias semejantes o superiores a las de los demás, si se ponen a su disposición los medios adecuados. Esta inmensa apertura intelectual y pragmática fue más allá de la ceguera. Llevó a abandonar los prejuicios concernientes a la supuesta inferioridad innata de los inválidos.” (*Ibíd.* p 265).

De esta manera se puede ingresar en el análisis histórico de la discapacidad, el uso de la palabra *Minusvalía* o *Minusválido*, este término usado tan frecuentemente ubica a los sujetos con diversidad funcional desde la perspectiva del valor monetario, utilitario y en la capacidad de producción que pueden tener, entonces se adjudica un valor menor o de menor valía al sujeto; en un sistema económico capitalista que da por desechado este cuerpo y que además es (por decirlo de algún modo) aprobado por el modelo médico de discapacidad que a su vez hace mella en la cultura propiciando la brecha de discapacidad social.

“El modelo social de la discapacidad pone sobre la mesa un hecho crucial: las personas con discapacidad son objeto de unas dinámicas que las condenan a la exclusión; no pueden ejercer su capacidad de decisión cotidiana respecto a sus vidas, no pueden ejercer sus derechos ciudadanos, no pueden participar en igualdad de condiciones en las principales esferas de la vida colectiva, son recluidas, son medicalizadas, son expropiadas de su experiencia vital y están condenadas a los dictámenes expertos de la ciencia médica más allá de sus sentimientos, expectativas y esperanzas personales.” (Ferreira, M. A., 2010).

Así que uniendo la primera idea de una sociedad de ciegos y una sociedad actual, se puede llegar a la conclusión que no hay sujetos discapacitados sino culturas discapacitantes, en el sentido que no permiten al sujeto desarrollarse en sus máximas habilidades por las distintas barreras que existen hoy en día como la educación, los medios de transporte, el acceso al arte y la cultura, al conocimiento y la investigación y a oportunidades laborales dignas, sin mencionar el acceso a la salud y a una renta básica. “Es fácil comprender cómo los cuerpos inválidos, cuando fueron vistos sólo bajo la perspectiva eugenista y racial, acabaron en los hornos crematorios del nazismo. Pero el siglo XIX cuenta con el honor de haber dado lugar también a la idea de rehabilitación e integración de los inválidos, vistos desde la perspectiva de una corporeidad herida por la sociedad, una corporeidad corregible y de la cual todos somos deudores.” (Corbin, a., Courtine, j. J., & Vigarello, g. 2005)

*Tipos de Diversidad Funcional.*

A continuación se presenta este cuadro con los distintos tipos de diversidades que pueden existir, esto con el fin de mostrar el amplio espectro poblacional que tiene estas condiciones, el eje central de este investigación se centró en la diversidad Física o motriz.

El siguiente cuadro fue tomado de: <https://ilearntap.com/blog/tipos-diversidad-funcional/>

DIVERSIDAD FUNCIONAL	DESCRIPCIÓN	ENFERMEDADES O TRASTORNOS
FÍSICA O MOTRIZ	La discapacidad física o motriz supone una dificultad para ejecutar movimientos, lo que	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Espina bífida.</li> <li>● Esclerosis múltiple.</li> <li>● Acondroplasia.</li> <li>● Lesión medular.</li> </ul>

	<p>afecta en la capacidad para moverse, en el equilibrio, el uso de objetos o hasta para poder hablar y respirar.</p> <p>Las causas tras este tipo de diversidad pueden ser distintas, donde se reconocen problemas óseos, musculares, en la formación de miembros, o también podría darse la situación de haber sufrido algún accidente que perjudicó a la integridad física de la persona.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Párkinson.</li> <li>• Parálisis cerebral.</li> <li>• Distonía muscular.</li> </ul>
VISUAL	<p>La diversidad funcional del tipo visual puede englobar tanto la ceguera en sí como otros tipos de problemas de visión más leves. En la ceguera la persona no ve absolutamente nada o, como mucho, puede intuir siluetas. El hecho de necesitar usar gafas para ver mejor es, aunque pueda sorprender a muchos, un tipo de deficiencia que se engloba dentro de la diversidad funcional visual.</p>	<p>CEGUERA CATARATAS MIOPIA ESTRABISMO INFLAMACIONES EN LOS OJOS</p>
AUDITIVA	<p>El concepto de discapacidad auditiva es muy amplio, y se utiliza englobando a todas aquellas personas que han sufrido algún tipo de pérdida en su audición. Esta pérdida o daño puede ser profundo, como es el concepto de</p>	<p>COFOSIS HIPOACUSIA (UNILATERAL O BILATERAL)</p>

	cofosis (pérdida total de la audición), o también leve, como en la hipoacusia (pérdida de la capacidad auditiva en menor o mayor grado).	
INTELLECTUAL	La diversidad funcional intelectual significa que la persona presenta dificultades cognitivas. Este concepto ha sido el encargado de sustituir a la expresión “retraso mental”, la cual se considera con cierto aire despectivo. Implica problemas de adaptación y dificultades de aprendizaje.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Síndrome de Klinefelter.</li> <li>• Síndrome de Down.</li> <li>• Síndrome de X frágil.</li> <li>• Síndrome alcohólico fetal.</li> <li>• Trastorno del espectro autista.</li> </ul>
PSÍQUICA	En cuanto a la diversidad psíquica, su concepto hace referencia a aquellas dificultades en áreas como la comunicación o las interacciones sociales. Se distingue de la diversidad intelectual porque la inteligencia en sí no se ve afectada, ya que afecta al comportamiento adaptativo. Por ejemplo, los trastornos psicológicos como la esquizofrenia o el trastorno bipolar.	
MULTISENSORIAL	Existen personas que padecen tanto problemas auditivos como visuales. Se les denomina sordociegas, aunque cabe destacar que no necesariamente están exentos por completo de los dos sentidos.	USHER (el niño nace con problemas auditivos y, al alcanzar la adolescencia pierde la vista.)

	<p>La diversidad funcional multisensorial puede darse desde el nacimiento de una persona, siendo sordoceguera congénita, o se puede adquirir durante los primeros años de desarrollo, siendo una sordoceguera adquirida.</p>	
--	--	--

## DIVERSIDAD FUNCIONAL Y EDUCACIÓN

### *EL CUERPO MOLDEADO*

Desde que se inicia la educación en la escuela el cuerpo tiene una transformación bastante significativa, durante la primaria y la secundaria, existen formas de moldear al estudiante y tener un control sobre este, “La organización del espacio en series permitió pasar del sistema tradicional (que se basaba en el trabajo de un alumno con el maestro mientras los otros esperaban su turno) al control simultáneo de conjunto. Dando a cada individuo un lugar y un rango es posible controlar a cada uno de ellos situando el espacio escolar como una maquinaria de aprendizaje. La disciplina opera a través del análisis y de la distribución que transforman las masas confusas en ordenadas.” (Gallego Silva, J. 2016).

La ubicación de la sillas, la forma del espaldar y la ubicación de la mesa, sin contar que hay también un tiempo limitado para trabajar el cuerpo en comparación con las ciencias exactas, dejando únicamente y en muchos casos la clase de educación física, como aquel lugar para indagar sobre el propio cuerpo “El cuerpo es bautizado, censado, escolarizado, acude a la milicia, a la fábrica, al hospital, etc. El poder y sus verdades te acompañan y cada vez que te sales de él hay un dispositivo disciplinario. Todo está organizado en las instituciones del encierro que vienen marcadas por la obligatoriedad de permanecer en función de la edad en un determinado espacio: el colegio, el trabajo o la residencia de ancianos.” Gallego Silva, J. (2016).

Este modelado del cuerpo tiene una finalidad de formar un cuerpo productivo, que cumpla con tiempos y tareas específicas, de tal manera que esté capacitado para estar en distintos entornos y pueda cumplir con las necesidades de la sociedad, “El nuevo modelo, el biopoder, se encarga de los cuerpos para hacerlos producir, generando toda una red de dispositivos para crear ese cuerpo óptimo para la productividad, que enmarca todos los momentos de la vida.”

Gallego Silva, J. (2016). De tal modo que el cuerpo con diversidad funcional está fuera de esta norma, lo que parecería algo bueno, no obstante al estar fuera de esta posibilidad de trabajar su cuerpo de manera productiva, también está fuera de un trabajo digno, de recibir un sueldo equitativo o de acceder a otras oportunidades, artísticas, laborales, sociales, culturales, etc. Para adentrarse un poco en la visión del cuerpo y sus variedades en la educación es necesario realizar un viaje para conocer las propuestas creadas por autores escénicos, pedagogos teatrales y miradas posibles desde el teatro.

Se podría partir entonces de la educación, la forma en que estimula el aprendizaje desde el profesor y cómo éste incita al estudiante a generar su propio conocimiento; particularmente desde la enseñanza del teatro mucho de sus saberes se transmiten desde la visualización y la comparación, “La imitación es el primer modo de aprendizaje, que se cristaliza a través de la identificación con el profesor.” (Le Breton, D., & Zan, A. M. 2010). Es decir el profesor enseña no solo con su palabra sino también con sus acciones, por tal razón el docente puede tener una capacidad de amoldamiento de acuerdo a la población a la que esté enseñando, debido a que existe de alguna manera un intercambio corporal entre el que enseña y el que está aprendiendo, generando un reto del profesor en propiciar que el saber se comparta y sus estudiantes puedan acceder a este desde sus propias habilidades físicas

Imagine una clase donde se encuentran cuerpos que realizan acrobacia y tienen un conocimiento adquirido desde la formación temprana, a su vez en este mismo espacio hay personas que es su primera vez en una clase práctica de teatro y también existen un par de participantes en sillas de rueda, que también desean iniciar en el mundo del teatro. Es aquí donde la formación del docente debe tener la posibilidad de moldearse con cada uno y que todos tengan una experiencia aprendizaje agradable, donde se permita tener un acercamiento teatral desde una experiencia estética de enseñanza-aprendizaje, como bien dice Le Breton: El encuentro entre el alumno y el profesor es también un encuentro de la persona con ella misma y del profesor consigo mismo.

Por supuesto que cada persona es la representación en sí misma de su entorno, su cultura y su sociedad, aquí no se busca centrar en una única forma de ver el mundo, sino de comprender que justamente esas causas que inciden en la forma de aprender, pasando por su: estado anímico, sus posibilidades corporales, sus habilidades y debilidades, el enfrentarse a sus temores, e incluso el encontrarse con preguntas que pueden desequilibrar o mejor variar sus propias creencias. “En ese sentido, la enseñanza va siempre más allá de la enseñanza... La tarea, para el profesor, es contribuir al advenimiento de una personalidad, ayudarla a apropiarse creativamente del mundo que le ha tocado” (Le Breton, D., & Zan, A. M. p 31. 2010). Entonces el cuerpo no queda relegado únicamente en ser un cuerpo productivo para la industria, sino que en su propia holística tiene un variado número de posibilidades para desarrollarse.

Para darle una mirada más grande a la educación Jordi Planella en su propuesta de corpografía propone que en este encuentro existe cada ser humano, en esa

posibilidad de ver al otro, de sentirlo y de percibirlo desde todas sus posibilidades es que aparece también la propia identidad, y por supuesto hace un análisis sobre esta relación en la educación y que es lo que ocurre allí. “Nos guste o no, la educación (por desgracia) tiene demasiado que ver con ese juego de in/exclusiones socio-corporales. Justamente es el cuerpo el objeto que le permite a uno incorporarse o desincorporarse, estar corporalmente en la sociedad/comunidad o bien estar fuera de ella.” (Ribera, J. P., & Jiménez, J. 2019)

En una breve conclusión los procesos de aprendizaje vinculan al profesor en su rol y la gran posibilidad de ajustar sus gestos, modos de enseñanza y compartir de experiencias al grupo con el que se encuentra, por otro lado los sujetos que participan traen consigo una carga histórica, emocional y cultural propias del lugar y la época en donde se encuentren, todo esto mediado en el vehículo de la educación.

### *EL ANTECEDENTE ALOTRÓPICO.*

Antes de ingresar en la profundidad del término Cuerpo Alotrópico fue necesario rodear el acercamiento a esta palabra desde distintas posiciones y lugares, sin estos detalles no podría hablarse de esta particularidad del cuerpo y de cómo encontrarlo, muchos han sido los autores que ya se han pensado el cuerpo desde distintos lugares, bien sea como cuerpos políticos, históricos, o artísticos, la mirada en el campo corporal es bastante amplia y grande, pasando por Grotowski, Antonin Artaud, pensadores como Gilles Deleuze, incluso Michael Chejov, Eugenio Barba y las propuestas del teatro Antropológico, todo se desarrollará en el capítulo Arte y Diversidad funcional. Para esta investigación la base está fundamentada en la mirada de Corporeidad que propone Diego Paul Sanmartín Arévalo en su artículo *Corporeidad, Corporeidad, Corpósfera* y la mirada de Corpografía que relacionan Jordi Planella Ribera & Joxe Jiménez en su texto *Gramáticas de un mundo sensible. De corpógrafos y corpografías*.

Por un lado Arévalo.

#### *Corporeidad*

La corporeidad permite una mirada dinámica del fenómeno del movimiento. A partir del concepto de corporeidad hay dos elementos clave:

- 1) Un modo somático de atención, es decir, la posibilidad de aprender con el cuerpo, que implica formas elaboradas culturalmente de atención de y con el propio cuerpo, capturando y aprendiendo de todo lo que está alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros.
- 2) La noción de reflexividad corporizada, en donde el sujeto, entendido en su totalidad, pone en acto su poder hacer y con ello modifica su entorno y se modifica a sí mismo. (Arévalo, D. P. S. 2018).

Es decir el cuerpo tiene una capacidad inmanente para aprehender y copiar, no solo con su entorno sino con otros cuerpos en el espacio, esto es importante en el encuentro con el cuerpo alotrópico, porque fundamenta su mirada en lo que se puede hacer desde sí mismo, en lo propuesto por Arévalo no existe una mirada fragmentada en la que solo ciertos cuerpos de capacidades especiales pueden acceder a esta sensibilidad, “Es el fenómeno de un cuerpo que reflexiona; entiende el cuerpo desde la corporeidad. Esto quiere decir que asume el cuerpo como la sede de un saber corporal; así se hace claro el planteamiento de Maurice Merleau Ponty al sostener el famoso “yo soy mi cuerpo”, para finalmente asumir la propiedad y autonomía del cuerpo.” (Arévalo, D. P. S. 2018)

Por otro lado el análisis de la corpografía da un amplio espectro de todo lo que hay en cada cuerpo, sus vivencias y aprendizajes, dando un nuevo lugar para la alotropía, y es la cantidad de información sensitiva, emocional y vivencial que hay en cada cuerpo por el solo hecho de existir.

### *Corpografía*

Algo que puede permitirnos (con suerte) llegar a descifrar signos que los cuerpos nos dicen, nos transmiten, escriben sobre sus pieles, narran desde sus entrañas, gritan a través de sus poros. Para nosotros lo corpográfico, la corpografía, no es algo técnico, sino simplemente se trata de la posibilidad que los cuerpos sean leídos desde lo cultural. Y es aquí dónde necesariamente aparece el lenguaje y lo que a través del lenguaje los cuerpos significan, dicen, hablan, comunican, silencian o corpografían. Cuerpos que a través del lenguaje han dejado de ser simple carne y son, ahora, -aunque no lo quieran- cuerpos políticos. (Ribera, J. P., & Jiménez, J. 2019)

Con estas dos miradas se da así el inicio del camino Alotrópico, desdibujando o poniendo en jaque las ideas preconcebidas de un “cuerpo perfecto” según la cultura en que habite, o dicho de una mejor manera cuestionando el ethos de sí mismo “El cuerpo, a lo largo de la historia, ha sido el lugar de su modelación; el ethos histórico influye en él, de manera que lo modela; por tanto, el cuerpo y sus modos, sus ‘haceres’, sus formas de efectuación son una huella o un registro de cómo esa sociedad es.” (Arévalo, D. P. S. 2018) De esta manera se puede hablar del cuerpo cómo un posible motor para la adquisición de experiencias teatrales, y la posibilidad de indagar en cada cuerpo cómo una fuente única de conocimiento por medio de sus vivencias, su corporeidad, sus fortalezas y debilidades, y la forma de ver el mundo.

Aquí es donde empieza a tomar sustentó la posibilidad alotrópica de cada cuerpo, en 2010 Oscar Salamanca explora el término Alotropía y comparte “las manifestaciones críticas y creativas en torno al arte desdibujan sus límites tradicionales y se fusionan en un cuerpo desligado de la idea de un “organismo” predeterminado para un fin específico, y que entraña en sí la potencialidad de múltiples contingencias y experimentaciones.” (Salamanca. 2010), de esta manera se empieza a ligar este concepto con los ya visto anteriormente: Corpografía y Corporeidad; y se abre la ventana en la que cada sujeto puede manifestar, compartir y traer de manera tangencial la forma en que: se percibe

a sí mismo, la forma en que relaciona con el resto, para finalmente poder desligarse de sí mismo para permitirse representarse de nuevas formas abriendo las puerta al camino de la alotropía como una nueva posibilidad.

De otra forma el cuerpo alotrópico empieza a fundamentarse desde de otras miradas, filosóficas, musicales, literarias, visuales, psicológicas, que tienen una gran incidencia con los aprendizajes teatrales, empezando con la habilidad de crear mundos posibles desde el músculo de la imaginación, “La psicología llama imaginación o fantasía a esta actividad creadora del cerebro humano basada en la combinación, dando a estas palabras, imaginación o fantasía lo irreal, a lo que no se ajusta a la realidad y que, por lo tanto, carece de valor práctico. Pero, a fin de cuentas, la imaginación, como base de toda actividad creadora se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural, posibilitando la creación artística, científica y técnica” (Vygotsky, L. S. 2003). Por otro lado con las exploraciones de ritmo, ejercicios enlazados con la imaginación como trabajar los elementos (agua, aire, fuego y tierra), también la escucha amplia del espacio y de sí mismo, dinámicas de movimiento y encuentro con capacidades que pueda desarrollar el cuerpo como por ejemplo cuando se trabaja con lo propuesto por Rudolf Laban “La danza libre de Laban, debe ser considerada como una gran influencia cuya resonancia va mucho más allá del ámbito de la danza. Es una forma de expresión corporal que obedece a unas leyes dinámicas y a una semiótica propia. Laban introduce en la concepción de la danza los ritmos del cuerpo: latidos cardíacos, respiración, flujos de energía, y cambia las motivaciones exteriores por los impulsos interiores. (Sierra Monsalve, S. 2015)

Y además el concepto químico en sí mismo lo Alotrópico, según la RAE “Propiedad de algunos elementos químicos, debido a la cual pueden presentarse con estructuras moleculares distintas, como el oxígeno, que existe como oxígeno divalente y como ozono; o con características físicas diversas, como el carbono, que puede aparecer en forma de grafito o de diamante.” Es decir en este caso se puede hablar que todas las personas tienen las mismas características químicas pero corporalmente (físicamente) pueden tener variaciones, verse distintas, este concepto traído al arte podría tener una interpretación distinta “La alotropía del arte aquí planteada, que concibe a éste como un escenario en el que se agitan, se entremezclan y se superponen múltiples teorías y prácticas, se deriva del cuerpo sin órganos de Artaud potencializado conceptualmente por Deleuze, ese cuerpo que se rebela en contra de su finalidad tradicional y descubre en sus componentes nuevos funcionamientos, nuevas configuraciones y nuevas potencialidades experimentales, modificando así plenamente el estatuto de su existencia.” (Salamanca. 2010).

## *ARTE DIVERSIDAD FUNCIONAL Y ALOTROPÍA.*

Las Artes Escénicas a través de sus distintos representantes, investigadores y creadores ha puesto sobre las tablas múltiples concepciones sobre el ser humano: sus necesidades, su relación con el mundo, el cuerpo que se habita; también ha transmitido dudas filosóficas trascendentales y ha cuestionado desde distintos autores problemáticas sociales y humanas, cómo el suicidio, el

fascismo, la venganza, el cambio climático, la segregación racial, el consumo de sustancias psicoactivas, lo que hay más allá de la muerte y particularmente en Colombia la guerra y sus asesinatos, desapariciones y persecuciones, por supuesto en estos cuestionamientos no ha dejado por fuera los cuerpos diversos y sus representaciones, ya que es desde estos lugares que puede encontrar representaciones acerca de lo misterioso, del tabú de lo diferente, de esas diferencias y dichas capacidades que ha podido tener en la escena (teatral, audiovisual o escrita) al hombre elefante, al minotauro, Tiresias, Ubu rey, ese arte que también ha viajado en tráileres, carpas y carros con los *freaks* la mujer barbuda, el hombre cíclope, el hombre gusano, los siameses, incluso Maurice Maeterlink produjo una obra llamada Los Ciegos, y Brueghel realizó su pintura llamada La parábola de los Ciegos.

En todos estos casos las representaciones de estos cuerpos distintos están ligadas a cualidades negativas desde interpretaciones culturales, de época, sociales y de creencias, cómo lo han sido el castigo divino, tener un cuerpo deforme es pena de un dios sobre esa familia; las deformaciones del ser humano, en algunas ocasiones son usadas como una imagen de la avaricia, el engaño y la mentira, cómo puede verse en el cuerpo de Ricardo III o en algunas máscaras de la comedia del arte como es el caso de Pantalón, y como parte de la tradición oral colombiana se encuentra el mito de la *Patasola* un espanto de una mujer que le falta una pierna y es un alma en pena, lo que conlleva a pensar que este o estos cuerpos distintos han sido usados como un lugar para mostrar o resaltar las particularidades “negativas” del ser humano.

La alotropía es un término que va ligado al arte, su idea de mutación o de transformación es lo que más atrae, “desde el siglo XIX, en efecto, se asemeja éste (el arte) a un cuerpo que se trastoca, que muta vertiginosamente, que revuelve dentro de sí mismo sus órganos, ya carentes éstos de la función que desempeñaban cuando formaban parte de un organismo a cuyo conjunto de miembros se había asignado un fin predeterminado” (Salamanca, Ó. 2010) Así desde hace algún tiempo en las artes escénicas se ha buscado la forma de provocar un cuerpo moldeable, desmontable y que se transforme más allá de sus capacidades físicas, y que contrario a la norma, pueda ser guía para variables procesos de representación, de enseñanza-aprendizaje y de investigación de las artes escénicas.

Se encuentra aquí un gran principio compartido por Antonine Artaud su ejemplo de la verdadera libertad de un cuerpo sin órganos, de la desmasificación del cuerpo y su transformación para habitar el espacio. “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (Salamanca, Ó. 2010), Artaud comparte acá una visión bastante transgresora que llevaría más adelante a inspirar a autores como Deleuze y Foucault a cuestionar el mundo y su control sobre el cuerpo. “Por cierto, los enemigos del cuerpo sin órganos no son, como podría pensarse, los órganos, sino el organismo, el cuerpo organizado, estratificado; en suma, el cuerpo sometido a ciertos mecanismos de poder.” (Prósperi, G. O. 2005).

El análisis que realiza Deleuze de este concepto lleva a un pensamiento un poco más complejo, pensando en la similitud que hay entre un huevo y un cuerpo sin órganos, en donde compara al Ser como un frágil huevo de gallina, de reptil o de pescado en el cual no se diferencia sino la yema y la clara; paradójicamente es en “sólo” estos 2 elementos donde está todo el resto del animal, sus órganos, sus huesos, sus venas, su piel, es en este embrión donde emana toda la potencialidad de poder explorar y conocer el mundo.

Orgánicamente cada persona puede desarrollarse desde lo que es, puesto que aunque se vea distinta viene del mismo huevo en el que no se diferencia parte de alguna de lo que contiene, un pensamiento opuesto a la idea del capitalismo donde su sistema de producción ha concebido el cuerpo como aquel que “consiste, entonces, en que éste no requiere una forma ascética del deseo; los placeres son de hecho manipulados y producidos por el proceso de mercantilización y elaborados por el circuito del consumo.”( Sossa Rojas, A. 2011). Y desde la mirada de Deleuze expone el cuerpo sin órganos como un lugar de la expresión libre y sin condicionamientos del ser en continuo cambio “Un cuerpo sin organización, sin verdad, sin elementos preexistentes, definido sólo por los cambios de intensidad de las potencias que lo componen y que afectan a su naturaleza. Por este motivo, el ser así concebido sería pre-individual y pre-subjetivo, sin condiciones a priori de la experiencia, a la que deberíamos liberar de la subjetividad. (Gómez, M. 2010.)

Así de esta manera se puede retornar al pensamiento inicial de Artaud donde habla de las posibilidades de cambio que existen en cada uno, su particularidad en cada órgano para desprenderse (por decirlo así) y mutar a nuevas maneras, incluso a desaparecer. “Así pues el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración.” (Candia, S. 2015). ¿Cómo se podría entrenar este cuerpo sin órganos?... Aquí la idea de Grotowski cuando propone el arte como un vehículo, ese sutil transporte que lleva a transformar las sensaciones ordinarias en un acto emancipador del intérprete, es decir, es ver lo que contiene el cuerpo en todas sus dimensiones: “Verticalidad -el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (vinculadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos tosco -en cierta manera podemos decir entre comillas «cotidiano»- a un nivel energético más sutil o incluso a la alta conexión.” (Richards, T. 2005)

Se encuentra así un cuerpo infinito, rebelde, ansioso de hacer el mundo, de cuestionarlo y ser parte de él, sobrepasa su forma, sus ideas, su color o su olor y se dispone a hacerse al universo como parte de él, “ese cuerpo que se rebela en contra de su finalidad tradicional y descubre en sus componentes nuevos funcionamientos, nuevas configuraciones y nuevas potencialidades experimentales, modificando así plenamente el estatuto de su existencia.” (Salamanca, Ó. 2010); de esta manera el arte ha propiciado este *huevo* creador, para que las personas puedan acercarse a la experiencia teatral desde lo que son, con sus habilidades y fortalezas, con su imaginación y con su visión del

mundo, es con esta variedad de cuerpos que puede existir la alotropía, “No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla «por debajo de nuestros pies» y algo que se halla «por encima de la cabeza». El todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tensada entre la organicidad y *the awareness*. *Awareness* quiere decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la Presencia.” (Richards, T. 2005, p 198).

Cabe resaltar que no solo el cuerpo que *representa* explora la alotropía, sino el cuerpo que *observa* también participa de este estado, esa sensación que conecta al espectador y al artista en la escena es un fino hilo inmaterial que alimenta los dos de formas distintas, en primer caso el público quien se dispone a ver la obra y comprende desde sí lo que se está representando, y por el otro lado lo que el intérprete concibe en sí mismo cuando hace parte de la escena, “el ciclo de las asociaciones personales del actor puede ser una cosa y la lógica que aparece en la percepción del espectador otra. Pero entre estas dos cosas diferentes ha de existir una relación real, una sola raíz profunda, aunque esté muy oculta. De lo contrario, todo se convierte en fortuito, en cualquier cosa.” (Richards, T. 2005)

### III. METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación parte de la Investigación Acción Educativa y la experiencia propia del docente que se realiza desde las inquietudes que ha ido encontrando en su práctica teatral y, profundizando y desarrollando a lo largo de este proyecto sobre el quehacer teatral, escénico, investigativo y educativo acerca de la experiencia de artes escénicas en distintos espacios territoriales (plazas, parques, lugares de formación formal, informal y no formal) y con distintas poblaciones adolescentes, adulto mayor y población con diversidad funcional, realizando un proceso de autoobservación, del aula como espacio experimental de educación y la vivencia a lo largo de estos años de poder indagar en cómo hacer teatro, con poblaciones que se acercan por primera vez a la experiencia teatral. Particularmente en el tiempo en el que este investigador ha ido realizando la práctica de las artes escénicas por más de 10 años, solo en dos espacios ha podido relacionarse con personas con diversidad funcional, en el resto de contextos llegan personas que a pesar de no tener un conocimiento de sus capacidades físicas, cuentan con un cuerpo que no tiene limitaciones físicas que les impidan correr, saltar, rodar, hallar el equilibrio, etc.,

De allí que esta investigación resulte en una vuelta de rosca acerca de cómo compartir saberes teatrales a la población con diversidad funcional y aún más allá la oportunidad de explorar las capacidades corporales en acciones de representación, de compartir con los otros y de auto representarse desde una metáfora de desarmarse y re armarse y re interpretarse. Partiendo de esto las raíces de estas dudas tuvieron un comienzo detonante con la experiencia de la electiva de Aula Húmeda de la Universidad Pedagógica Nacional, en la que se hace trabajo en la piscina, reseñada en el capítulo cuatro de esta tesis. Fue con esta encrucijada que la semilla de cómo replantear lo aprendido o moldear el conocimiento y el saber obtenido fue apareciendo y poniendo en aprietos la forma de compartir distintas experiencias escénicas con la población con diversidad funcional.

Esta propuesta está sustentada en la hipótesis que elabora Lawrence Stenhouse del maestro investigador en la que propone integrar en el docente tres ejes como lo son: de investigador, observador y maestro. “En mi concepto esto es perfectamente posible, siempre y cuando el profesor ponga en claro que la razón por la que está desempeñando el papel de investigador es la de desarrollar positivamente su enseñanza y hacer mejor las cosas.” (Gómez, B. R. 2003.)

Con esta visión se permite el desarrollo de esta tesis, con el ánimo de propiciar una nueva metodología educativa, en la que se alimente, se cuestione y promueva nuevas miradas para que el arte y la enseñanza escénica puedan ampliar su campo de acción y poder ser compartido con más personas en la que se pueda vincular a diversas poblaciones. Esta metodología es también una mirada hacia sí mismo y cómo desde allí aportar a estos nuevos lugares ya mencionados al inicio de este párrafo, “El maestro observa el universo de su práctica pedagógica y descubre las manchas que le impiden ser más efectivo en su enseñanza, consigna por escrito tales observaciones y críticas, ensaya y

valida sistemáticamente sus propuestas de transformación y genera saber pedagógico.” (Gómez, B. R. 2003.)

Estando en Argentina se tuvo la oportunidad de ir a las raíces de la propia experiencia y empezar por desmenuzar un laboratorio que venía realizando hace algún tiempo sobre el cuerpo, la energía, el equilibrio y la presencia escénica, partiendo de las dudas sobre si podría compartir saberes teatrales y acercar a una experiencia estética del teatro a poblaciones que no realizarán o no hubieran tenido experiencias de enseñanza-aprendizaje de este arte escénico. El reto entonces comenzó con re-elaborar y re-estructurar los ejercicios de entrenamiento, el lenguaje y la forma en que se iba dar el laboratorio para llegar a PhD, magisters, profesores de primaria y bachillerato, literatos, filósofos, directoras de colegio y administrativos, población que se encontraba desligada por lo menos de una práctica teatral cerca a la preparación de los actores y actrices.

Sin saberlo estaba realizando lo propuesto por Stenhouse en dónde uno de sus aportes es justamente que la IAE se concentra en la práctica pedagógica de los docentes, “Las etapas de este tipo de indagación son: la reflexión con miras a deconstruir la práctica y a develar las teorías implícitas u operativas que la sustentan; la reconstrucción de la práctica a partir del diseño de alternativas didácticas y de formación; el ensayo o acción transformadora; el seguimiento de la efectividad de resultados y el retorno a la reflexión para idear nuevos ajustes. Y el ciclo comienza de nuevo. En definitiva la I-A-Educativa es una aplicación de la autorregulación o de aplicación de los procesos metacognitivos a la propia práctica.” (Gómez, B. R. 2003.) Al transformar los saberes, desde la propia autoobservación convirtiendo el aula en un laboratorio continuo de investigación educativa en la que el saber se modifica en pro de nuevas poblaciones, con ideas y vivencias distintas.

Fue con esta experiencia de laboratorio en la que como docente tuve que llevar el cuerpo (el propio) a nuevos límites por dos razones, la primera porque para ese momento había comprendido que el aprendizaje puede ser imitado y copiado sin hacer uso de la palabra sino más bien de la acción, y lo segundo porque la edad promedio de los participantes estaba alrededor de los 50 años, medio siglo de no haber entrado en contacto con actividades físicas como los giros, la energía, la flexibilidad, el equilibrio, el *staccato*, y otros saberes propios del arte escénico. Este laboratorio fue el gran impulso para pensarse las corporalidades diversas, las limitaciones físicas de cada persona, pero sobre todo comprender la diferencia de cada cuerpo en su manera de pensar y concebir el mundo, por ello fue en Argentina que la investigación dio su primer curso en la búsqueda teórica e investigativa hacia nuevos referentes, miradas y acciones escénicas que se realizaban a nivel mundial. Lo que se planeó fue al regreso a Colombia y con la investigación teórica avanzada establecer contactos para poder iniciar el trabajo de manera presencial.

Resultó necesario ir haciendo paralelamente encuentro virtuales entre Argentina y Colombia con amigos cercanos, con los que se compartieron conceptos y ejercicios que empezaron a dar una base práctica siendo un punto de partida el concepto de la Kinesfera de Rudolph Laban; “El concepto de Kinesfera, se

convierte en una importante herramienta que orienta al bailarín y al intérprete escénico en relación con la ubicación de su cuerpo en el espacio, lo que le permite además percibir las repercusiones de los movimientos que desplazan su centro de gravedad de la línea vertical alterando el equilibrio” (Sierra Monsalve, S. 2015, p 116). y el viaje Elemental propuesto por Lecoq donde se ingresaba en la exploración de los elementos cómo son agua, tierra, fuego y aire, a partir de ejercicios de escucha interior y percepción de sensaciones, todo esto se desarrolla en el capítulo siguiente así como los hallazgos encontrados con la Corpografía y los dibujos de los participantes. Esta experiencia fue un gran aprendizaje a la hora de recopilar la información y poner sobre la mesa la oportunidad de los primeros esbozos que se venían recogiendo con los participantes de lo que sería el Cuerpo Alotrópico.

Al regreso a Bogotá y con un avance teórico-práctico bastante significativo la búsqueda de la población con diversidad funcional se realizó por medio del apoyo de varias redes de trabajo con las que usualmente se venía trabajando, buscando apoyo en la localidad de Ciudad Bolívar y retomando el contacto con los participantes de Aula Húmeda se pudo concretar poco a poco el grupo de trabajo, en primer lugar vinculando a Fabián Mariano con quién ya se tenía una amistad previa y con el cual se dio el comienzo práctico y la investigación del Cuerpo Alotrópico, sus aportes desde su visión del arte escénico permitieron darle una estructura al laboratorio, para poder seguir implementándolo en los nuevos encuentros (Capítulo IV).

Este documento da cuenta de la transformación que fue realizando el laboratorio con cada aplicación y por supuesto de la forma en que la IAE se fue implementando para deconstruir, reconstruir, reformular y adaptar la experiencia con cada nuevo encuentro hasta finalmente hallar la estructura propuesta aquí, en otras palabras la metodología usada termina ligada de alguna forma a esa misma idea alotrópica, en la que con una espina dorsal con base en el cuerpo, la máscara y la diversidad funcional, se fue formando una especie de “molde” para que la investigación fuera avanzando por sí misma y finalmente se permita su aplicación con varios participantes en distintos niveles, desde su acercamiento a experiencias teatrales, la relación con el entorno, y sus múltiples facetas al provenir de distintos lugares: físicos rurales, urbanos y culturales.

## *PARTICIPANTES Y RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.*

Esta metodología no sería posible sin sus participantes, sus capacidades alotrópicas y sus propias dudas, hallazgos e indagaciones en este gran laboratorio y taller realizado, fue en la propia experimentación donde aparecen estos hallazgos sobre qué tipo de personas pueden hacer teatro y cómo se puede hacer este proceso con aquellas que es por primera vez que se encuentran en un espacio de experimentación escénica. No existe creación sin personas que quieran hacerla, las personas son alotrópicas en sus cuerpos lo que permite tener distintas estéticas y psiques puestas en escena, en esta investigación se llevó a los participantes a su indagación máxima, poniéndolos en aprietos debido a sus diversidades pero con la plena consciencia que es posible salir del embrollo en el que se metieron.

Para encontrar un diálogo común o que por lo menos los que estaban en el espacio hicieran un quiebre emocional o de la psique, se utilizó la máscara neutra como un lugar de partida para llegar a las alotropías de los otros cuerpos, a las interacciones entre ellos y ellas, y a la posibilidad de ver la esencia misma de ese cuerpo impoluto que hay en el espacio. Ya en un tiempo atrás Jacques Lecoq había mencionado sobre *el fondo poético común* “Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos que se encuentran en cada uno de nosotros. Todo esto queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación” (Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. 1997).

Se puede apreciar en esta propuesta de Lecoq que *el fondo poético común* guardado en el cuerpo está descrito de una forma que es comprensible para todos aquellos que han podido ver un color, han escuchado un sonido o han tenido experiencias estéticas a través de sus sentidos.

Ahora bien qué pasa con los que no tienen el sentido de la vista, cómo se puede hablar que en su fondo poético hay un color, o de las personas que no se pueden desplazar autónomamente como pueden hablar de los espacios, y por supuesto de donde se puede tomar el sonido guardado por parte de las personas sordas. Es justo allí en ese lugar donde crece la semilla de la alotropía. Al salirse de los conceptos proporcionados por los sentidos funcionales podemos ampliar la posibilidad del color, de la materia y del sonido, porque ahora se puede apreciar de qué forma un ciego ha guardado y registrado el color para sí mismo; como se incorpora el espacio en alguien que no puede desplazarse o como el sonido queda registrado en alguien que es sordo.

Para dejar un poco más clara esta posibilidad del cuerpo alotrópico se comparte la respuesta por parte de *Dame Evelyn Glennie*, del seminario de la interpelación.

*Juan Camilo*: ¿Cómo podríamos explorar las posibilidades de escuchar a través del cuerpo?

*Evelyn Glennie*: Interesante, una de las cosas que hacen los niños es que cuando inflan un globo y lo sostienen frente a su cuerpo y empiezas a hablar empiezas a sentir el ritmo de las palabras, puedes cantar o hablar o decir “Hola ¿cómo estás hoy?”, y tú puedes sentir cómo se acentúa en ciertas palabras, en las vocales o en el acento y así vas construyendo el sonido. También te puedes parar frente al TV le subes el volumen y ahí entra una miríada de vibraciones a través del papel o del globo y definitivamente ahí estás observando lo que pasa cuando suena una canción en tu casa, y que pasa si estas en una silla de madera, ¿hay más resonancia a través de la madera?... También piensa en tu postura, escuchas distinto si estas de cuclillas, o cruzas los brazos, o es más fácil escuchar cuando abres tu cuerpo... Si el cuerpo está abierto en vez de cerrado va a haber más posibilidades de expresar el color del sonido y cómo

música estoy sacando también el sonido de mi cuerpo. (Canal en Youtube. TEATROUNAM, Enseñar al mundo a escuchar 2021, 1h3m26s).



Juan Camilo Rodríguez, Alejandro Campo, Rocio Gaby Rosero & Guillermo Campo Dorado.

Esta habilidad de las personas de adaptar las experiencias estéticas a los sentidos desde sus posibilidades es lo que entra en la definición del cuerpo alotrópico, cómo se puede apreciar el sonido existe en un registro corporal pero no necesariamente y únicamente desde su forma audible sino también de una manera vibrátil, de ritmo, de cadencia que pasa por el cuerpo, también está el ejemplo de Beethoven quien le cortó las patas a su piano y acostado en el piso sintiendo las vibraciones pudo crear sus hermosas melodías. Así pues, dando un nuevo paso a la idea de Jacques Lecoq del *Fondo poético común*, está metodología del Cuerpo Alotrópico agranda este baúl de convergencias en donde cada sujeto puede ingresar y percibir por ejemplo el sonido más allá de las descripciones clásicas existentes.

### **ACOPLAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.**

Este laboratorio y el desarrollo del taller tienen una particularidad es un desarrollo espiral, donde se aplica la misma secuencia en cada laboratorio, y se recoge la información que actualice su aplicación, es allí donde aparecen elementos como: el uso del lenguaje, los espacios que se habitan, la aparición de la máscara, la duración del taller y su posibilidad de ser llevado a varios espacios y ser compartido con otras comunidades. Dice la Teoría General de Sistemas que un sistema cerrado tiende a su desaparición al no intercambiar información con su entorno, por esto es importante al cierre y al terminar la mascarada hacer un ejercicio de recolección de experiencias, para ello se resalta la importancia del círculo de la palabra, este momento donde todos pueden expresar lo aprehendido, lo inexplorado, lo que se copia, y las propias dificultades.

Este punto es esa gran sistematización de la experiencia que lo convierte en un laboratorio educativo idóneo porque permite la experimentación, recoge los resultados, analiza la información dada y vuelve a ingresar esto a la “caja de Petri” para continuar indagando. Fue con estas retroalimentaciones que fueron apareciendo el uso del lenguaje, la máscara, la comunidad, el círculo de la

palabra, la mascarada y la devolución a su forma original para aplicarla nuevamente. Este acto es importante para modificar la metodología, para vincular las observaciones que se recogen, actualizarla con los nuevos aprendizajes y realimentar el proceso, es decir la propia metodología está inspirada justamente en lo alotrópico.

## IV. RELATO DE LA EXPERIENCIA: ANÁLISIS DE LOS TALLERES Y ENCUENTROS.

### PRESENTACIÓN

Esta investigación yace en la propia experiencia, cuando hace algunos años al participar de la electiva Aula Húmeda (Hidroterapia para personas con discapacidad) de la Universidad Pedagógica Nacional guiada por el profesor Eduardo Delgado, se dio la oportunidad de trabajar con personas con diversidad funcional de todos los tipos imaginables, el trabajo dentro el agua es totalmente distinto al trabajo que se realiza en las terapias con el agua, dado que en este sitio se centra en una experiencia guiada en tres formas, la relación del participante con diversidad funcional, el acompañante o tutor de esta persona y el docente en formación que por lo general es un estudiante de cualquier carrera de la UPN, desde la primera clase la relación es una visión no ligada a la mirada eugenésica, sino una mirada holística de la persona, sus sensaciones, su oportunidad de ser libre en el agua, al decir libre es necesario incluir un *saber* de esta electiva, y es que solo en el agua y el universo profundo el cuerpo es capaz de distorsionar y relajar totalmente sus músculos, generando así que las hipotonías musculares generen por fin un aligeramiento del tono muscular.

Pareciera que en el agua todos los cuerpos pueden sensibilizarse de una forma tranquila, cómo si el agua permitiera distintas formas de comunicación y de interrelación humana, fue en esta experiencia que apareció Alejandro Campo, podría decirse que él es el inspirador de este proyecto; fue en el agua cuando estábamos realizando los ejercicios de la clase, que intente compartirle algo de teatro, pero resultó en algo muy complicado, no encontraba forma de poder brindarle un saber teatral. Quería enseñarle varias cosas pero no tenía cómo comunicarme con él, su única forma de hablar era con una mano y haciendo señas, ¿Cómo podría entonces compartir algo de teatro con él?, todo lo que sabía de la expresión vocal, el movimiento, los niveles, la energía, y la interpretación quedó obsoleta para ese momento.

Fue en ese instante que se derrumbaba una idea concebida en mí '*El teatro es para todo el mundo*', ese puede decirse que fue el detonante para encontrar una metodología de enseñanza escénica que no segregará a las personas por su condición física. La investigación continuó tiempo después en San Juan, Argentina, una ciudad diseñada de una manera que la inclusión era evidente, en su arquitectura, sus políticas públicas de educación y en las clases de pedagogía que se daban a los profesores; atravesado por la pandemia y con la necesidad de seguir indagando, empezó la realización de la Corpografía, en primera instancia acudí a los amigos cercanos que particularmente no tuvieran acercamientos al teatro como intérpretes, el primer paso fue indagar con ellos cómo se puede trasladar el cuerpo a su representación física en un dibujo plasmado en una hoja, y además graficar habilidades y temores en esa silueta del cuerpo graficado, esta es la idea corpográfica de ver al sujeto trasladarse a

un nuevo plano para re interpretarse y encontrarse con su propio ser político, como un sujeto que tiene incidencia en el entorno y viceversa, y que además puede desarmarse y re configurarse nuevamente.

Aquí hubo un reto muy interesante, al estar en medio de la virtualidad se presentaba la primera barrera física, no estar presente con el otro; esto provocó una nueva forma de explorar las consignas y de buscar que los participantes pudieran extraer información y trasladarla al papel, también hubo acercamiento a las dinámicas de Laban, explorar los elementos guiados por instrucciones que se daban por un micrófono, provocó que el lenguaje tuviera que cambiar, hablar con palabras más cercanas a la cotidianidad, limitar un poco el argot teatral para no generar mucha información y explicación para la actividad, se buscó inicialmente explorar desde lo que cada persona conoce.

Para iniciar la actividad se le pedía a los participantes que iniciarán su cámara, se hicieran en un lugar donde pudieran realizar las actividades solicitadas y que pudieran estar preferiblemente solos, se hablaba un poco de la máscara, qué entendía cada uno de este término, si conocía alguna o había tenido acercamiento a este elemento y a experiencias escénicas; luego se hacía un ejercicio de escucha interior dónde se prestaba atención al pulso y a la respiración y desde la voz se guiaba un viaje por un elemento (fuego, aire, agua o tierra) se percibía el calor, el frío, la vibración o el sonido, luego de esto el participante podía guiar la sesión al profesor dándole variadas indicaciones para poder ver también cómo era el cuerpo en relación a las indicaciones recibidas por una persona que estudiaba teatro, esto con el fin de aumentar la confianza y permitir una mayor apertura a los ejercicios sobrepasando la vergüenza y el trabajo desde la virtualidad. Esta actividad inicial se prolongó a la presencialidad y la práctica con población con diversidad funcional y el inició de la exploración alotrópica.

Al regresó a Colombia y con estos hallazgos realizados, se puso en marcha el trabajo, inicialmente con Fabián Mariano, un amigo muy cercano que hace parte de la población con diversidad funcional y compañero de la carrera de Artes Escénicas, allí se puso a prueba el inició de la exploración de manera presencial, en este primer momento toda la indagación estaba ubicada en su mayoría en las habilidades corporales, las acciones físicas, el rango de energía, y el desarrollo en su máxima expresión del cuerpo, apertura de las extremidades y del tronco, mayor rango de movimientos, velocidades y niveles, la herramienta mediadora para este primer encuentro fue el cine (simular ser la cámara de cine), con ejercicios de interpretación de los distintos géneros que tiene este arte, por ejemplo al ser cada uno la cámara de cine se propuso hacer planos y movimientos de películas de terror, acción, drama, ficción, etc.

Es decir con nuestras cámaras corporales hacíamos secuencias de acción, por ejemplo grabando una pelea de *Transformers* o una secuencia de *Rápido y Furioso*, o el hundimiento del *Titanic*, entonces la imaginación de cada uno entraba en un gran juego de hacer esta película desde el cuerpo. La indicación fue dada con la premisa de “grabar” secuencias de película, usando el cuerpo como si fuera el que registraba todo, luego de hallar estas secuencias de movimiento, se compartían tres momentos con el otro compañero y allí se

incorporan a la partitura propia, con tres momentos es por ejemplo la realización de un *Dolly* (*movimiento de seguimiento de la cámara en el cine*), o un plano subjetivo o una persecución policiaca.

Este ejercicio fue bastante interesante, su particularidad radica en que Fabián ya tenía un acercamiento al teatro y al circo, por tal su expresión corporal es muy fuerte y presente, cómo lo refiere Eugenio Barba de un cuerpo “La energía del actor es algo preciso que todos puedan identificar: su fuerza muscular y nerviosa”; (Barba, E., & Savarese, N. 2007). Esto generó una inquietud en cómo sería esta presencia escénica en el caso de una persona que no tuviera acercamiento a las tablas, quizás allí no habría tanta expresividad como la que se había logrado. Se puso sobre la mesa la necesidad de encontrar una herramienta mediadora que sirviera entre la diversidad corporal y el teatro, esto llevó al uso de la máscara, y en particular la máscara neutra.

Para llegar a este proceso y con lo recogido en la experiencia de Fabián, se halló la necesidad de buscar una nueva manera de explorar el cuerpo pensando en que los nuevos participantes podrían no tener un acercamiento al arte escénico, en un chispazo y desde la énfasis de creación del cual estaba participando surgió la idea de la máscara, este elemento que es un objeto didáctico y que permite a quien lo usa entrar en un juego de ser otro, bien sea humano o animal y que podría ser algo más directo a la experiencia, con el aporte de Jorge Acuña se pudo ingresar al espacio de la máscara neutra como ese espacio “diáfano<sup>2</sup>” de creación, proposición y propuesta.

De este modo en la siguiente aplicación del taller se realizó con los participantes: Elizabeth Rivera, Andrés Parra, Hilda Lizarazo, y nuevamente con Alejandro Campo, Gaby Rosero y Fabián Mariano, todos ellos distantes de una formación en artes escénicas (exceptuando a Fabián), en la que poder usar la máscara fue un gran acierto, por un lado este elemento trae consigo la magia de poder transformarse automáticamente en otra expresión, otra forma de moverse, incluso de hablar, basta con hacer el experimento de colocarse una máscara para entender a qué me refiero. Por el otro lado y luego de tener la misma charla inicial que en la virtualidad sobre que se pensaba acerca de la máscara y que entendía cada uno por esto, se procedió a ingresar a la hoja en blanco como la define Jacques Lecoq, es decir usar una máscara neutra para plasmar en ella el gesto que se quisiera, la forma de hablar que se deseara y el movimiento y la velocidad que propicia el cuerpo.

Ahora existía un elemento mediador y de mucha favorabilidad para que las personas ajenas en la práctica al teatro pudieran vincularse y explorar su propio cuerpo este hallazgo permitió que distintas personas se dieran la oportunidad de realizar exploraciones escénicas indistintamente de las habilidades corporales o teatrales. Con estos avances se pudo realizar este mismo taller en distintas ocasiones con participantes con diversidad funcional y participantes que no

---

<sup>2</sup>RAE\_

adj. Dicho de un cuerpo: Que deja pasar a su través la luz casi en su totalidad. adj. claro (|| que se percibe bien). Una luz diáfana. Un lenguaje diáfano. adj. Dicho de un espacio: Despejado, o que carece de obstáculos o separaciones. Una sala diáfana.

hacen parte de esta población; manteniendo la estructura inicial, la alotropía empezó a hacer sus primeras apariciones, un poco tímida al comienzo, pero con más fuerza cada vez que se aplicaba a nuevas poblaciones.

De tal modo que todo lo explorado se encuentra en el siguiente capítulo donde se desarrolla la espina dorsal de la investigación, el hallazgo del cuerpo alotrópico, sus primeros pasos, las herramientas utilizadas para encontrarlo, y las apuestas, propuestas y posibilidades que se desarrollaron para llegar a este lugar de la enseñanza.

### *RASGOS DE UN CUERPO ALOTRÓPICO*

Un cuerpo alotrópico es la posibilidad de adaptación, interpretación, movimiento, sonoridad, vibración, desplazamiento, energía y apropiación espacial que tiene cada ser humano para afrontar y conocer el mundo. De esta manera existen miríadas de cuerpos y posibilidades de creación como personas existen en el mundo. Cabe aclarar que aunque todos los cuerpos humanos están compuestos de formas químicas muy similares, su aspecto es muy diferente.

Este camino alotrópico tiene tantas posibilidades de ser encontrado, precisamente porque su hallazgo puede venir de cualquier demostración visual, sonora, táctil, o incluso se podría partir desde el gusto. Para esta investigación el primer paso de proponer una idea de la alotropía parte de llevar el propio cuerpo a un plano distinto, traspasar el cuerpo a una hoja, graficarlo y reconocerlo como ese espacio de creación, investigación y propuesta frente al mundo, de convertirse por un momento en un lugar de dos dimensiones y trasladarse luego a la tercera dimensión y ver las posibilidades que hay para crear, es decir en una metáfora se podría decir que hacer este rompimiento dimensional es parte de deconstruir los límites y barrera que existen culturalmente con las poblaciones con diversidad funcional y hacer un acto consciente que el mundo en el que habitamos es una construcción social que pueda limitar el crecimiento de las personas

En esta investigación en particular la alotropía inicia su camino en un trabajo cartográfico con 3 sujetos que aportaron desde su participación, compartiendo sentires, miedos y fortalezas junto a sus cuerpos graficados.



Estos tres dibujos iniciales son también el punto de partida sobre la pregunta ¿Qué es un cuerpo alotrópico?, sus características y sus posibilidades de ser vistos. En este ejemplo se aprecia que en sí todos los cuerpos poseen los mismos parámetros, pero su traspaso al papel da tres posibilidades absolutamente distintas para trabajar o reconocer.

El siguiente reto es como volver de nuevo a sacarlo del papel y llevarlo a la escena y a la práctica escénica como posibilidad de encuentro y exaltación de las posibilidades desde cada participantes, de esta manera cada uno de estos tres sujetos iniciales realizó un viaje elemental, como lo diría Lecoq, para trabajar desde su propio espacio y lograr identificar cómo es un cuerpo de agua, uno de fuego, uno de tierra y uno de aire “La naturaleza habla a lo neutro directamente. Cuando atravieso el bosque. En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies son el valle y que yo mismo soy la montaña. La preidentificación comienza a establecerse. El gran tema del Viaje elemental prepara para el gran trabajo sobre las identificaciones”. (Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. 1997, p 68) Aunque el ejercicio fue exactamente igual para los tres, su capacidad o más bien su forma de encontrarlo fue única y distinta, dando así nuevas pinceladas a la posibilidad de la alotropía, Para este momento de la aplicación de esta prueba aparecería un elemento muy importante para el desarrollo posterior y fue la idea de la *Escucha interior, de la escucha con el espacio y el desarrollo de la imaginación*.

La escucha interior es, por decirlo así, la vértebra inicial de esta columna, para entrar en la alotropía, es necesario atender el cuerpo que se tiene, sus inquietudes, miedos, fortalezas y debilidades, dónde también se le puede dar un trabajo mas íntimo para desarrollar en la escena. Aunque pareciera casi que evidente que para realizar teatro o alguna arte en general se necesita desarrollar la imaginación, cómo bien se vio anteriormente con Vigotsky parafraseando

nuevamente, “la imaginación, como base de toda actividad creadora se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural, posibilitando la creación artística, científica y técnica” (Vygotsky, L. S. 2003), fue en la implementación de los talleres que este gran músculo hizo presencia; al contar con una población tan “ajena” al teatro, hubo una gran necesidad de cambiar las indicaciones, llevar los ejercicios desde otras capacidades y variar a nuevos ejemplos y propuestas.

Por nombrar algunos aspectos fue necesario modificar el ejercicio de la cámara al ver las nuevas poblaciones, en este caso el ejercicio se modificó a desplazamientos visuales y auditivos del espacio, esto porque la movilidad física era en ocasiones bastante más reducida, por otro lado la imaginación se potencializó de manera orgánica, cuando estas personas en su cotidianidad tienen que desplazarse o hacer uso de las herramientas, medios de transporte y otros elementos técnicos a lo cual muchos estamos acostumbrados, ellos deben ingeniárselas de una manera más grande para por ejemplo, usar el transporte público, salir de sus viviendas, ir a otros lugares de la ciudad, entonces esto intrínsecamente hace que deban buscar nuevas formas de desplazarse por la ciudad, desde sus capacidades físicas.

Otro encuentro asertivo fue el hecho de viajar a los lugares donde residen los participantes, modificar el taller de máscara al entorno en el que ellos viven, con sus ambientes sonoros, visuales y físicos, esto fue un gran acierto para la investigación porque fue ver la gran posibilidad en que estos cuerpos modifican el entorno para poder ser más prácticos y desarrollarse de una manera más completa, que entre otras cosas va ligado a la búsqueda de la reducción de la brecha social de discapacidad que tanto se ha nombrado. Con este hallazgo el espacio entró como un entorno importante en la realización del taller, porque fortaleció la búsqueda alotrópica en la adaptación del guía para cada entorno donde se realizó la actividad, desde la zona rural, los límites intermunicipales, el entorno urbano y edificaciones antiguas en el centro de la ciudad.

La escucha con el espacio, es la continuidad de esta columna, con el desarrollo del trabajo se resaltó la necesidad de ir a los espacios de cada uno de los participantes, en primera razón porque se estaba en un estado de aislamiento por la pandemia, y en segunda razón porque a medida que pasaba el tiempo, se irían vinculando más personas con diversidad funcional a estas búsquedas (Alejandro, Andrés, Elizabeth y Fabián). Ir a estos espacios fue entender por un lado que la ciudad presentaba muchas trabas para el desarrollo de la población con diversidad funcional, no existe transporte adecuado, la velocidad con la que transcurre la ciudad no permite que el resto de la población genere una mayor empatía con esta situación, y trasladarse de un lado a otro resulta toda una osadía, y por otro lado es también el inicio práctico del taller, porque desplazarse y cambiar del lugar es transformar el cuerpo para desplazarse, comunicarse, adaptarse al entorno y poder vivir en la sociedad.

## LA MÁSCARA HACE SU APARICIÓN.

Con las primeras cartografías se busca identificar y reconocer el cuerpo para transformarlo, (des)moldearlo y lograr cambiarlo a una nueva identidad o bueno una nueva forma de llevarlo a escena, esta era la búsqueda de la máscara corporal, existió acá la primera idea de detonar el cuerpo alotrópico desde sí mismo, desde lo que hay, influenciado por la idea del *teatro pobre* al que se refiere Grotowski dónde elimina todos los decorados del hacer escénico y deja prácticamente desnudo al intérprete consigo mismo y con el espectador en una actitud abierta y lista de hacer acción, un concepto que desembocará en lo que él llamó *El Actor Santo*, “Este proceso de desteatralización, de hecho, era consecuencia de lo que Grotowski había denominado vía negativa a mediados de los años sesenta. Adoptaba esta expresión directamente del universo religioso: el sunyata o vía negativa era, según Nagarjuna, la doctrina de la vacuidad universal, el vaciamiento de uno mismo, el rechazo de las fórmulas verdaderas con el fin de conseguir una actitud expectante y libre.” (Castel-Branco, I. 2009.)



Aplicación del primer taller. Fabian Mariano y Juan Camilo Rodriguez.

En esta primera ejecución donde Fabián y Juan Camilo Se encuentran, aparece una gran posibilidad de creación y exploración, de este encuentro tan “al desnudo” por llamarlo de alguna forma, se aplicó lo hallado en la fase de cartografía, *El copiar, compartir e imitar*, desde las dinámicas virtuales donde la exigencia fue llevada a límites no explorados, hasta las prácticas presenciales dónde se ponía en duda la interpretación del cuerpo desde distintos lugares y posibilidades corporales desde el propio sujeto (como fue el caso de laboratorio y los ejercicios de Laban); sin ninguna máscara ambos participantes, a partir de la dinámica que se estaba realizando (El ejercicio de la cámara corporal de cine), se compartieron entre sí 3 movimientos que había hallado cada uno. Esta dinámica comenzó con la idea de ser una cámara de cine, pensando en planos, movimientos de la cámara, géneros del cine, en fin. Así que con esta idea el

cuerpo empezó a tener formas, velocidades, niveles, riesgo y desequilibrio, fue posible el intercambio de movimientos, y lo que proponía el otro.



Aplicación del primer taller. Juan Camilo Rodríguez y Fabián Mariano.

Este nuevo elemento se convertirá con el paso de la implementación del taller en algo sustancial del cuerpo alotrópico, (con el tiempo se llamará 'Mascarada'), es aquí donde se puede ser otro, se puede alterar el movimiento, el desplazamiento y el peso de acuerdo a las propias capacidades del sujeto.

En esta fase toda la metodología estaba anclada al trabajo corporal y la máscara corporal, algo muy interesante que sería el punto de inflexión para buscar una herramienta didáctica más cercana a todo tipo de participantes, la razón es que aunque Juan Camilo y Fabián exploraban, y con mucha propiedad los movimientos, algo que los caracteriza es que ya tienen un acercamiento al teatro.

### *LA MÁSCARA NEUTRA.*

El hallazgo del eslabón perdido llegó de una manera muy especial, pensando desde qué lugar se puede hablar de un punto cero del cual trabajar el cuerpo, apareció la idea de lo neutro. Bastante estudiada por Lecoq, "La máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad, para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez. Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia que aquí no hay un personaje sino un ser genérico neutro". (Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. 1997, p 62).

De este modo la máscara neutra llegó para hacer la conexión entre la primera búsqueda Corporal y la idea de la Alotropía. "Esa máscara neutra se presta en unos segundos para poder soñar" (Entrevista personal Hilda Lizarazo), Evidentemente este elemento coloca al participante en un lugar de tranquilidad, de indagación propia y de la posibilidad de crear a partir de la desaparición del

propio Yo psicológico, “El acto de volvernó otros, de asumir otra personalidad, de liberarnos de nuestras propias costumbres” (Entrevista personal Andrés Parra)

No solo es por una necesidad de invitar a los participantes a que sean un poco más entregados, sino porque el cubrir el rostro permite de manera casi que inconsciente cubrir la psique, psicología o características de los participantes. “Cuando uno le quita la cara a alguien de esta manera se produce una impresión realmente electrificante: de repente uno se sorprende dándose cuenta de que eso con lo que uno vive, y que uno sabe que está todo el tiempo transmitiendo, comunicando, ya no existe más. Y se genera la más extraordinaria sensación de liberación.” (Brook, P. 2001)



Aplicación del Taller con población sin diversidad funcional, Museo Santa Clara.

Con esta herramienta pedagógica, se halló la posibilidad de entrar en el espacio como un tercero o más bien como otro yo pero neutro, una pulsante acción hace que nazca un nuevo ser dentro de este espacio ya conocido, es aquí donde se puede dejar de ser uno mismo, “Algo muy importante con la máscara neutra, hace que todos nos pongamos neutro como grupo, desde esa neutralidad con la máscara uno se siente parte con el otro, desde ahí se empiezan a buscar los propios movimientos” (Entrevista personal Fabián Mariano)

Para poder ingresar en la neutralidad, se necesita vincular esta herramienta al cuerpo que la usa, por eso a modo de ritual cada participante empieza a hacer su viaje de interiorización, sintiendo desde la textura de la máscara hasta su ligereza, aspereza, lo transparente y la acoplación en el cuerpo, para establecer intimidad entre el sujeto y el elemento, y la atmósfera se empieza a tornar (por decirlo de algún modo) en un espacio de conexión igualitaria, es decir, aquí cada

uno de los que participa hace el paso a dejar de ser sí mismo para entrar en la complicidad del cambio, la copia y la igualdad.



Aplicación del taller. Elizabeth Rivera, Andrés Parra. [Fotografía de Hilber Andrés Bautista Bernal]. (Bogotá. 2021).

Es decir con la máscara neutra se entra en un momento de ser el otro, de ser algo distinto, así esta máscara se adapta a estos cuerpos alotrópicos y se puede percibir por ejemplo: cómo hay unos que saltan 2 metros, otros que usan sus muletas para desplazarse en el espacio, hay unos que se transforman en un reptil y otros que permanecen estáticos con brazos doblados y cuerpos rígidos, entonces la misma máscara tiene miríadas<sup>3</sup> de formas y ya no hay un Fabián, una Elizabeth, Un Andrés o Alejo, sino que existe y convive la máscara alotrópica y lo posibilidad de ser otro, Cómo compartió Hilber Bautista en uno de los encuentros “Ustedes ya no eran ustedes, pareciera que todo lo que se formaron a partir de, por ejemplo: la silla de ruedas, la muleta, ya no era, ustedes dejaron de ser eso”.

Para este momento la máscara entra cómo un puente de diálogo, una herramienta didáctica que cae muy bien a la metodología, la máscara es un elemento que no tiene cuerpo, entonces la capacidad del participante consiste en llenar ese contenedor vacío y darle la forma única de cada uno, bien se reflexionaba en uno de los talleres, Una máscara muchos cuerpos, un cuerpo muchas máscaras.

Para entender un poco esta es idea es algo similar a lo que ocurre en los carnavales mexicanos con las máscaras Chapayecas, donde su energía y ritual alrededor de estos objetos es de máxima atención porque se invita a estos “espectros” a que entren en los cuerpos de quienes participan de esta celebración. “El poder de los Chapayecas, concentrado en su máscara como objeto sagrado , tiene su origen en la otredad, que se define por lo representado

---

<sup>3</sup> Definición RAE: Cantidad muy grande e indefinida.

en la máscara, pero al mismo tiempo, porque el Chapayeca se mantiene como “otro”, introduciendo nuevas figuras.” (Sánchez. 2018)

Carlos Araque también da una perspectiva mas “criolla” al uso de la máscara en tradiciones mas cercana “En ultimas la máscara sigue cumpliendo la misma función de ocultar la personalidad para asumir otras más diversas complejas e incluso prohibidas. Esta aparición de nuevos seres en nuestro cuerpo está asociado con la idea del surgimiento de los otros yo, o del surgimiento del inconsciente, no solo individual sino colectivo, del alter ego y del súper yo” (Araque. 2019).

De tal modo que podemos ver que la máscara es un elemento de diálogo entre la diversidad funcional, la inclusión, y la posibilidad del teatro para todas las personas, trayendo este elemento a los encuentros se pueden generar posibilidades de creación que sobrepasan los aparatos, condiciones médicas y posturas discapacitantes que se generan desde la construcción cultural y social, si desde el teatro se puede aportar para que la brecha social de la discapacidad se reduzca y aparezcan las oportunidades de vida digna, entonces esta es una gran oportunidad de hacerlo.



Elizabeth Rivera, Juan Camilo Rodríguez & Andrés Parra. [Fotografía de Hilber Andrés Bautista Bernal]. (Bogotá. 2021).

Gracias a este gran encuentro, el cuerpo alotrópico puede hacer presencia en distintas formas, lo neutro es un lugar muy potente que permite ingresar las nociones teatrales, de interpretación, corporalidad y riesgo, su posterior evolución radica o se halla en el poder compartir, en poder integrarse con las otras personas del espacio y establecer un entramado o trenzado de igualdad entre las personas

## *ALOTROPÍA EN ACCIÓN: ME PROPONEN, COPIO, Y COMPARTO.*

En un estado prístino cada movimiento es único, nacido de la potencia, fuerza y energía que cada cuerpo propone, este espacio se convierte en un laboratorio de posibilidades, cada movimiento es nuevo, su ritmo, peso, agilidad, forma de involucrarse en el espacio, aparecen por primera vez alejados de la cotidianidad y entrados a un mundo de creación tan potente como imaginación exista. Aquí nace la posibilidad de la alotropía, un cuerpo imita al otro, y toma de este lo que le atrae, repite la acción con los otros del espacio, y estos a su vez replican la acción desencadenando un movimiento casi de caos, donde se encuentran la unión y posibilidad de creación desde la diferencia existente. Como diría Fabián en uno de los encuentros “A la hora de pasarnos las máscaras era como si varios de esos movimientos, se guardarán en la máscara y al pasarla al otro se le adhirieran esos movimientos, eso fue algo muy potente del ejercicio” (Fabián Mariano Entrevista personal)

Las miles de posibilidades de lo que se puede ser aparecen en esta oportunidad, la modificación corporal de una máscara en un muchos cuerpos, pero también la posibilidad de la misma máscara en otros cuerpos, es la muestra del cuerpo alotrópico. Evidencia la posibilidad de transformación a partir de un mismo objeto comunal pero que está atravesado por las posibilidades corporales, físicas y energéticas de cada uno. “No necesariamente tiene que haber máscaras, pero si un tema, una misma indicación o un objetivo” (Entrevista personal Elizabeth Rivera)



Andrés parra, Elizabeth Rivera & Fabian Mariano. [Fotografía de Hilber Andrés Bautista Bernal]. (Bogotá. 2021).

Durante el proceso varios de los participantes hicieron identificaciones no esperadas, ocurrió con el caso de la máscara de Pantaleon, Andrés Parra hace una reflexión muy personal “Le noté la nariz torcida me sentí como diciendo: Somos diferentes pero en nuestras diferencias también encontramos las paridades... Porque yo me refiero a mi lado Izquierdo como si fuera más torpe

que el lado derecho, y si te fijas la inclinación de la nariz (de la máscara) va hacia el lado izquierdo, eso me identifico: Cómo diciendo aunque soy torpe estoy aquí y también me pueden ver así.”

Esa gran reflexión coloca sobre la mesa la potencia que tiene la diferencia y la variedad de los distintos cuerpos, y pone de manifiesto como la diferencia nos une, así como la alotropía no busca que todos seamos iguales, sino que se eleven las capacidades propias en un entorno teatral.



Andrés Parra, Elizabeth Rivera & Juan Camilo Rodríguez. [Fotografía de Hilber Andrés Bautista Bernal]. (Bogotá. 2021).

Resulta de igual modo fascinante como esta búsqueda propia logra que las personas se desliguen de sus condiciones y puedan realmente ir más allá de sus capacidades físicas, en este intercambio de máscara los participantes ponen en contexto sus propias experiencias, por ejemplo se comparan con (por decirlo de alguna manera) con el *animus* de la máscara y hacen conclusiones de proporciones humanas muy conmovedoras, refiriéndose a la máscara de *Pantaleon* en este caso (la máscara de la derecha de la imagen anterior) “Yo vi una persona maliciosa, burlona, socarrona, de esas que se burlan, pero no como la de nosotros que es jocosa, en chiste, de nuestro espíritu alegre que tenemos las personas con discapacidad” (Elizabeth Rivera entrevista personal).

Esta metodología insta a que no haya esta separación sino que surja de forma orgánica la experiencia de estar en escena, todos en un gran ritual de creación, nacimiento, muerte, exaltación y elevación de las habilidades propias de cada persona. De tal modo exaltando la comunidad y la circularidad cada participante desde su lugar de enunciación y de aporte al acto escénico “La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: dar y tomar . Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta.” (Castel-Branco, I. 2009)

Entonces el encuentro directo con la otra máscara es la gran posibilidad de intercambiar las ideas, las posibilidades de movimiento, los niveles de información y de interpretación que haya lugar, en comunidad también ya no hay un observador que ejerza presión en el actor, sino que todos los intérpretes están en igualdad de condiciones, el gran laboratorio se hace presente y contribuye así a la emancipación del ser y la liberación de los yugos sociales que se crean cultural, social y políticamente.

### *ROL DEL PROFE.*

Luego de esta experiencia y de todas las matices encontradas, se obtuvo una muy importante, la del Profesor; esta metodología es significativa y de mucha ayuda solo si el docente o guía es capaz de hacer su propia alotropía, si está dispuesto a redescubrir nuevos procesos de enseñanza-aprendizaje; para esto es necesario cambiar de paradigmas y abrirse a la experiencia sensible, de escucha, de respeto y de atención y aceptación a la multiplicidad de posibilidades que tienen todos los cuerpos.

Para ello debe acoplar y resignificar nuevos aspectos, comúnmente se dan instrucciones al grupo de estudiantes hablando con un lenguaje general omitiendo particularidades de las personas, y se utilizan palabras como caminen, corran, salten, nivel alto, nivel bajo, e infinidad de comandos e instrucciones que con la práctica y el tiempo empiezan a hacer mella en la pedagogía del profesor. Sin darse cuenta este tipo de lenguaje ha sido implementado indiscriminadamente y teniendo como referencia los cuerpos que pueden realizar estas instrucciones; que pasa por ejemplo cuando un estudiante no tiene la posibilidad de caminar por el espacio porque utiliza un silla de ruedas, o no puede siquiera moverse porque necesita de su cuidador o cuidadora para poder hacer esta acción.

Allí es donde hay un primer aprendizaje para el quehacer del profesor, la adaptación y revisión del lenguaje desde el cual se empieza a hacer inclusión y se puedan dar instrucciones generales pero que vinculan las posibilidades corpóreas de cada participante. No importa cómo se apropie de la indicación sino que se abra a la posibilidad de establecer un lenguaje propicio y que cada participante realice la acción porque se sintió integrado en la indicación.

Un ejemplo de esta situación ocurre con la primera indicación que se suele dar en el aprendizaje de las artes escénicas: *'Caminen por el espacio'*, algo a lo que muchos (incluyéndome) están acostumbrados y sencillamente se hace; durante esta investigación hubo un lugar muy distinto al trabajar con la población con diversidad funcional, este comando utilizado por mucho tiempo, no vincula por completo a las posibilidades corpóreas del participante, por tal razón fue cambiado por la palabra *'Desplazar por el espacio'*, este cambio amplió las posibilidades a niveles gigantescos, aunque su movimiento físico era en algunas ocasiones reducido pudieron atravesar el espacio, a velocidades no registradas en distancias mínimas y máximas que sobrepasan su propio cuerpo. Los participantes entonces se desplazaron por el espacio con la mirada, siguiendo cada vericuetto de la casa, con el oído viajando a través de los sonidos de la casa, del barrio, del territorio, y aún más sorprendente es que en su capacidad

imaginativa pudieron dejar su cuerpo e ir más lejos y a las velocidades que quisieran.

Cómo un caso anecdótico en el transcurso de los talleres que se fueron realizando participaron poblaciones variopintas: con diversidad funcional, adulto mayor, deportistas y actores. Entonces el cambio de una palabra permitió vincular a cada participante a la actividad y por otro lado, amplió las posibilidades de habitar el espacio e interactuar con este.

## ESTRUCTURA DEL TALLER.

Este taller que aquí se comparte es la aplicación que se hizo con la población participante, para haber llegado hasta este lugar se tuvo que hacer un viaje que inició con tres cuerpos dibujados en un papel, desde ese primer instante varios elementos fueron surgiendo y mutaron en su forma de aplicar, algunos se mantuvieron y otros sencillamente fueron una prueba más en este laboratorio educativo.

### *Escucha.*

Durante el transcurso de esta investigación fue evidente la necesidad de escuchar a la otra persona, darle el tiempo para que se exprese y que pueda desde sus habilidades contar su propia experiencia de vida. Por esta razón se ha traspuesto esta actividad al desarrollo del taller, es desde la escucha que el cuerpo se dispone a compartir con otros que estén en el mismo espacio, incluso es la oportunidad de escuchar el propio espacio con el que se está en relación

### *Desplazamiento y reconocimiento del lugar.*

Ingresar al espacio luego de haberse permitido escuchar a los otros compañeros y de reconocer el entorno, desde sus sonidos, la temperatura, las respiraciones, los animales, los vehículos, permite adentrarse íntimamente con el lugar y hacerlo latente en la propia piel; esta es la oportunidad de habitar el espacio de variadas formas, viajando con él por medio de la mirada, del oído y de la imaginación. Una sutil diferencia entre la escucha y el desplazamiento del lugar es que en este segundo punto ya podemos alterar el espacio, apropiándose de él para transformarlo, mientras que la escucha es más la actitud de quien observa pero no interviene de forma activa en el espacio

### Máscara Neutra y su activación en el cuerpo

Con esta herramienta pedagógica, se halló la posibilidad de entrar en el espacio como un tercero o más bien como otro yo pero neutro, una pulsante acción hace que nazca un nuevo ser dentro de este espacio ya conocido, es aquí donde se puede dejar de ser uno mismo para entrar en un lugar donde es posible ser otra creación, o algo más bien alejado de nosotros por las dinámicas culturales que hemos vivido.

Para poder ingresar en la neutralidad, se necesita vincular esta herramienta al cuerpo que la usa, por eso a modo de ritual cada participante empieza a hacer su viaje de interiorización, sintiendo desde la textura de la máscara hasta su ligereza, aspereza, lo transparente y la acoplación en el cuerpo, este momento permite que converjan los tres pasos anteriores, para establecer intimidad entre el sujeto y el elemento, y la atmósfera se empieza a tornar (por decirlo de algún modo) en un espacio de conexión igualitaria, es decir, aquí cada uno de los que

participa hace el paso a dejar de ser sí mismo para entrar en la complicidad del cambio, la copia y la igualdad

### *Compartir, copiar, replicar.*

En un estado prístino cada movimiento es único, nacido de la potencia, fuerza y energía que cada cuerpo propone, este espacio se convierte en un laboratorio de posibilidades, cada movimiento es nuevo, su ritmo, peso, agilidad, forma de involucrarse en el espacio, aparecen por primera vez alejados de la cotidianidad y entrados a un mundo de creación tan potente como imaginación exista. Aquí nace la posibilidad de la alotropía, un cuerpo imita al otro, y toma de este lo que le atrae, repite la acción con los otros del espacio, y estos a su vez replican la acción desencadenando un movimiento casi de caos, donde se encuentran la unión y posibilidad de creación desde la diferencia existente.

### *Mascarada.*

Las miles de posibilidades de lo que se puede ser aparecen en esta oportunidad, la modificación corporal de una máscara en un muchos cuerpos, pero también la posibilidad de la misma máscara en otros cuerpos, es la muestra del cuerpo alotrópico. Evidencia la posibilidad de transformación a partir de un mismo objeto comunal pero que está atravesado por las posibilidades corporales, físicas y energéticas de cada uno.

### *Retorno al yo*

Hay que cerrar el ritual, por lo menos su parte más exaltada y exigente, es necesario volver a la cotidianidad, sino el teatro y la realidad no tendrían diferencia, y todo sería teatro. Pero al hacer el regreso se puede hacer consciencia del acto teatral, de los cuerpos distintos, y de cómo se diferencia el cuerpo en su calidad alotrópica de exploración

### *Círculo de la palabra*

Aquí es donde se comparten los sentires, se da la oportunidad de quitar el velo de la diversidad funcional, de escucharse y ver esa comunidad que pide poder desarrollarse, es aquí donde podemos pasar la experiencia sensible a una sistematización del proceso.

## CONCLUSIONES

El cuerpo alotrópico es una apuesta a una educación más inclusiva, donde se disminuya la brecha social de discapacidad, y las personas puedan participar de la experiencia teatral, más allá de sus condiciones físicas, también esta metodología se convierte en una apuesta de permitir al docente actualizar sus conocimientos y permitirse cuestionar sus propios saberes y poder adaptarlo a las formas de la enseñanza para las artes escénicas, convirtiéndose así en una herramienta abierta y dispuesta a su práctica, para ser reformada y transformada en pro de un arte más inclusivo para una sociedad que muchas veces parece tan agrietada.

Para haber llegado a este lugar fue necesario cuestionarse el ¿cómo se puede interpretar el cuerpo?, desde ¿dónde se puede manifestar? y sobre todo ¿cómo se puede poner en escena?, estas inquietudes fueron desarrolladas a lo largo de esta investigación en la que se pudo contraponer la alotropía con las ideas que los autores citados acá se han venido pensando en torno al cuerpo, sus movimientos, su forma de acondicionarse para la escena, y su posibilidad de interpelar la creación, la investigación y la diversidad en las tablas; por otra parte también desde la praxis personal fueron varias las experiencias dónde se buscó llevar la experiencia teatral a las poblaciones que no han tenido un acercamiento al teatro desde su práctica escénica, tal como fue el caso de los profesores en San Juan, Los participantes en el museo Santa Clara y por supuesto la población que hizo parte de esta investigación, además la experiencia fue complementada con el seminario realizado en la UNAM sobre la experiencia de diversidad funcional en la actualidad y su incidencia a nivel internacional.

Para hablar de la alotropía y de esta metodología el cuerpo fue adaptado a distintas condiciones de representación, desde ser dibujado en un papel para hacer un primer viaje al reconocimiento propio y hacer así un recorrido íntimo y personal, hasta lograr ponerlo en situaciones de juego, interacción y representación con otros participantes; aunque hubo grandes retos, fue la entrega de cada uno y cada una de los participantes en el proceso que permitió desarrollar esta investigación. Otra particularidad fue vincularse de una manera más íntima con los espacios conocidos, entrar en contacto con las dificultades que presenta la ciudad, la escuela, el transporte público, la misma convivencia con el resto de la sociedad, y apreciar de primera mano las dificultades que existen para el desarrollo holístico de la población con diversidad funcional.

Entrar en el espacio dónde habitaba cada participante fue ver, resaltar y rescatar una serie de cuerpos que en sí mismos alteran la percepción del lugar, bien sea al ver una silla de ruedas, el uso de una muleta o un guía que mueva el vehículo para que esta persona pueda desplazarse, de está manera y sin buscarlo los cuerpos ya involucran la atención en el espectador, con su sola presencia, sin necesidad siquiera de estar en representación; esto curiosamente es algo que desde los autores tratados como Grotowski, Eugenio Barba, Julia Varley hablan de buscar un cuerpo presente y vivo, con una alta presencia escénica, eso que

muchos estudiantes buscan con ahínco y perseverancia podría hallarse en el compartir estos mismo espacios con población con diversidad funcional.

Evidentemente el curso de esta investigación fue atravesado de una manera muy importante por el uso de la máscara, encontrar esta puerta de probabilidad y de acción permitió desvincularse de la idea preconcebida de la discapacidad, permitiendo al sujeto existir libre y enteramente, cómo bien lo han dicho Andrés, Elizabeth, Fabián y Alejo (desde sus posibilidades) en estos espacio fueron libres, pudieron volar más lejos, sentirse parte de la tierra, del agua, ser aves y otras personas, encontrar su lado pícaro, mentiroso, ágil (cuando se usaron diferentes máscaras), esta situación también fue hallada por Hilda, Hilber Andrés y Nicolás, quienes participaron de manera indirecta o como observadores, detallando que veían en el escenario otras personas, donde se olvidaba su condición de diversidad funcional y se exaltaba la magia y la emoción del ejercicio que estaban viendo. Este lugar permitió a cada uno y cada una de los participantes emanciparse, poder reconocerse y actuar con toda su existencia, sin restricciones, etiquetas o discriminaciones, y llegar a nuevas variedades y posibilidades de creación, a generar nuevas preguntas y respuestas, y encontrar nuevas formas de interactuar con el mundo.

Por otro lado está investigación permitió ver variadas miradas y definiciones del cuerpo a través del tiempo, pasando por la medicina, los conceptos eugenésicos, las realidades culturales, religiosas y sociales de las diversidad funcional y los aportes de las artes escénicas hacia el cuerpo, su movilidad, su capacidad de adaptación y sus formas de llevar a escena y poder ser representado, aportando así un impulso vanguardista a una sociedad que interpela su forma de ser y la manera en que se presentan nuevas formas de disminuir las brechas de educación, laborales, y por supuesto la brecha social de discapacidad en la que se ha hecho hincapié en este proyecto.

Con el Cuerpo Alotrópico queda la propuesta para impulsar la investigación en el aula, desde los docentes, los practicantes los investigadores de las artes escénicas, aportando a miradas desde la filosofía, el trabajo comunitario, la mirada antropológica, en general desde lo holístico e interdisciplinar para ampliar y apoyarse en las concepciones que hay a nivel mundial, en aportes para un teatro en el que se puedan vincular cada vez más personas desde sus propias habilidades, físicas e intelectuales.

Por último la investigación en este campo es tan amplia y grande que se puede explorar de muchas posibilidades, el Cuerpo Alotrópico es un inicio o mas bien una continuidad de hacer un mundo más equitativo, amoroso y respetuoso con todos los que en él viven, que el entorno no se convierta en una excusa para que los sujetos no puedan desarrollarse libremente, sino que por el contrario se aproveche el saber, la experiencia y el conocimiento teatral para darle voz a los más oprimidos y olvidados.

## BIBLIOGRAFÍA

Alain, C., Jean-Jacques, C., & Vigarello, G. (2005). Historia del Cuerpo. Tomo 2. De la revolución francesa a la gran guerra.

Alotropía. (2019, julio 15). EcuRed, . Consultado el 22:54, diciembre 2, 2020 en <https://www.ecured.cu/index.php?title=Alotrop%C3%ADa&oldid=3458660>.

Araque Osorio, Carlos (2019). Poéticas de la actuación desde el cuerpo la máscara y el ritual. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14(26). pp. 364-377. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15009>

Arévalo, D. P. S. (2018). Corporalidad, corporeidad, corpósfera. Revista de Investigación y Pedagogía del Arte, (3).

Barba, E., & Savarese, N. (2007). El arte secreto del actor. Alarcos.

Brook, P. (2001). Más allá del espacio vacío : escritos sobre teatro, cine y opera, 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial.

Cabrero, J. R., & Lobato, M. (2007). Diversidad funcional. In Comunicación y discapacidades: actas do Foro Internacional (pp. 321-330). Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia.

Canal 17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS. (13 de enero de 2021) *Evelyn Glennie: Enseñar al mundo a escuchar (Español)*[Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_mFpnJUrwG8](https://www.youtube.com/watch?v=_mFpnJUrwG8)

Canal CÁTEDRA INGMAR BERGMAN UNAM. (20 de enero de 2021). Artes escénicas y discapacidad: Una perspectiva de interpelación [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=berGAN5RHsY>

Canal TEATROUNAM. (13 de enero de 2021). Evelyn Glennie: Enseñar al mundo a escuchar (Español) [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=F4SJoIH61H0&t=3823s>

Candia, S. (2015). Un acercamiento a la fenomenología psicoanalítica. In VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.

Castel-Branco, I. (2009). Dossier Grotowsky: El actor santo. Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre. 2009, Núm. 36.

ConCuerpos. (2021, 25 septiembre). ConCuerpos. <https://concuerpos.com/sitio/>. Recuperado 15 de enero de 2022, de <https://concuerpos.com/sitio/>

CORBIN, A., COURTINE, J. J., & VIGARELLO, G. (2005). Historia del CUERPO.

Cultura UNAM & Teatro UNAM. (2020, 30 noviembre). De la inclusión a la interpelación: escena, discapacidad y política. Teatro UNAM. Recuperado 15 de noviembre de 2021, de <https://teatrounam.com.mx/teatro/seminario-de-la-inclusion-a-la-interpelacion-escena-discapacidad-y-politica/>

DANE. (2020). Recuperado 16 de marzo de 2021, de DANE website: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/discapacidad>

Efisioterapia. (2014, 1 noviembre). Efisioterapia. Recuperado 15 de noviembre de 2021, de <https://www.efisioterapia.net/articulos/propiocepcion-introduccion-teorica>

Ferreira, M. A. (2010). De la minus-valía a la diversidad funcional: un nuevo marco teórico-metodológico. *Política y sociedad*, 47(1), 45-65.

Gallego Silva, J. (2016). Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder.

Gómez, B. R. (2003). Aportes de la investigación-acción educativa a la hipótesis del maestro investigador: evidencias y obstáculos. *Educación y educadores*, (6), 91-104.

Gómez, M. (30 de julio de 2010). Interartive. [www.interative.org](http://www.interative.org) . <https://interartive.org/2010/07/imagen-cuerpo-deleuze>

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo xxi.

Inclusive movimiento. (2020, 20 agosto). Inclusive movimiento. Recuperado 19 de diciembre de 2021, de <https://inclusivemovimiento.weebly.com/quieacutenes-somos--about-us.html>

L.S. Vigotsky (2003). Índice de *La imaginación y el arte en la infancia* . Ediciones AKAL S.A. Madrid.

Le Breton, D., & Zan, A. M. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales pesados.

Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. (1997). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.

Luz Adriana, T. B., Sindy Cristal, B. B., & Claudia Yaneth, P. H. (2018). Decreto 1421 de 2017: Derecho a la educación de las personas con discapacidad, entre la norma legal y la voluntad política, perspectiva administrativa y financiera para Bogotá D.C. (Maestría). Universidad Pedagógica Nacional .

Pavis, P., & de Toro, F. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (Vol. 10). Barcelona: Paidós.

Prósperi, G. O. (2005). El cuerpo poseído como una forma de cuerpo sin órganos. *Revista de filosofía y teoría política*.

Restrepo Gómez, B. (2003). Aportes de la investigación-acción educativa a la hipótesis del maestro investigador. *Pedagogía y Saberes*, (18), 65-69.  
<https://doi.org/10.17227/01212494.18pys65.69>

Ribera, J. P., & Jiménez, J. (2019). Gramáticas de un mundo sensible: de corpógrafos y corpografías. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, (87), 16-26.

Richards, T. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas (No. Sirsi) i9788484282266). Alba.

Romañach, J., & Lobato, M. (2005). Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano. *Foro de vida independiente*, 5, 1-8.

Saavedra, R. A. G., Muñoz, J. D., ... & Heredia, K. Y. A. (2010). Chamanismo ancestral indígena en el encuentro del sí mismo. Universidad Cooperativa de Colombia, sede Bogotá.

Salamanca, O. (2010). Unión entre teoría y práctica artística a partir del repliegue del arte sobre sí mismo y del concepto de la alotropía (Profesional). Universidad Antonio Nariño.

Sánchez, A., Orellana., Moszka, R. & Huerta, D. (2018). *Mascaras : rostros de la alteridad*. Ciudad de México: Artes de México.

Sierra Monsalve, S. (2015). Acciones corporales dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el principio de alteración del equilibrio. Universitat Autònoma de Barcelona.

Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis. Revista Latinoamericana*, (28).

Teatro Unam & Cultura Una,. (2020, 8 diciembre). Seminario De la inclusión a la interpelación: escena, discapacidad y política. Teatro UNAM. Recuperado 13 de enero de 2021, de <https://teatrounam.com.mx/teatro/seminario-de-la-inclusion-a-la-interpelacion-escena-discapacidad-y-politica/>

UNESCO. (2021). Recuperado 16 de marzo de 2021, de WWW.UNESCO.ORG website: <https://es.unesco.org/themes/liderar-ods-4-educacion-2030>

Varley, J 2009. Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret. Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. México

Villamizar, D. (2020). Fuurin campanillas radiofónicas herramientas de producción y postproducción sonora para la formación docente.. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/13272>.

## FOTOGRAFÍA

[Fotografía de Hilber Andrés Bautista Bernal]. (Bogotá. 2021).