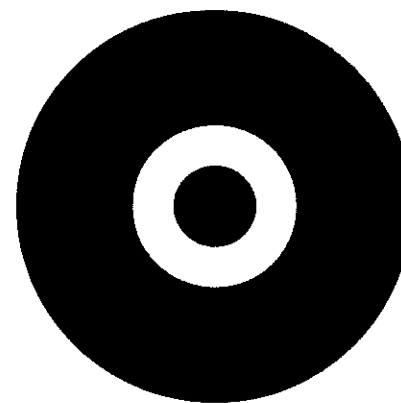


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

**TEORIA**  
◉ RESAD ◉

■ Ministerio de Educación y Cultura ■

# TEORIA



**9**

TÉCNICA Y EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO PARA EL ACTOR INVIDENTE  
(BASES PARA SU DESARROLLO PEDAGÓGICO)

**RESAD**

Marta Schinca

Edición

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES  
DE LA RESAD

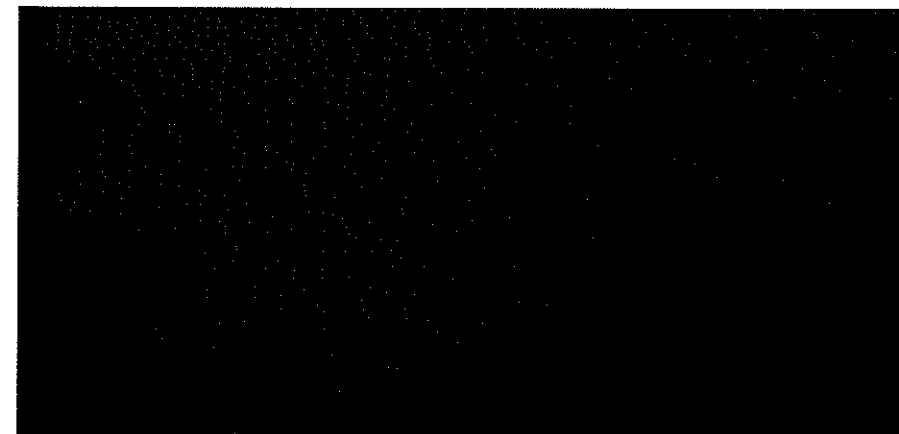
Diseño

TEATRA DG

(Juan Manuel Sánchez  
Juan Antonio Vizcaíno)

© REAL ESCUELA SUPERIOR  
DE ARTE DRAMÁTICO

Avenida de Nazaret, 2  
28009 Madrid  
I.S.B.N.: 84-88338-18-X  
Depósito Legal: M. 12.680-1996  
Autoedición: A. Otiñano  
Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.  
Algorta, 33 - 28019 Madrid



## TÉCNICA Y EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO PARA EL ACTOR INVIDENTE (BASES PARA SU DESARROLLO PEDAGÓGICO)

MARTA SCHINCA

### INTRODUCCIÓN

El trabajo con el actor invidente o deficiente visual presenta problemas específicos a los que debe enfrentarse el profesor de técnica teatral o el director de escena.

La Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE) encargó y patrocinó una investigación sobre la metodología más apropiada y convenientemente documentada para su aplicación al actor ciego.

Esta investigación, llevada de forma progresiva y controlada, se efectuó partiendo de las bases técnicas más elementales aplicadas al invidente, tratando de encontrar la vía de "adaptación" de los canales perceptivos y expresivos para cada problema surgido, terminan-

do con una reelaboración de la metodología.

Tres técnicas teatrales -voz, expresión corporal e interpretación- fueron desarrollados con un grupo de voluntarios ciegos y deficientes visuales.

El equipo de profesores encargado de sistematizar las experiencias en cada campo y de recoger los datos más relevantes profundizando en ellos, fueron Beatriz Peña para la voz, Javier Navarrete para la interpretación y Marta Schinca para la técnica y expresión del movimiento.

El planteamiento y conclusiones en este último campo es el que a continuación se expondrá.

La problemática que en primer término se nos plantea, en esta investiga-

ción sobre trabajo corporal, tiene dos aspectos de igual importancia:

A. para obtener un *dominio corporal*, son necesarias

1. una buena interiorización de la representación mental del propio cuerpo

2. un desbloqueo tensional para poder hacer de él un instrumento dúctil, adaptable a cualquier personaje y situación

B. para obtener un *dominio espacial*, son necesarias

1. una acertada "construcción mental" de la relación volumen corporal-espacio exterior

2. una buena estructuración del espacio parcial personal cuyo centro es uno mismo

3. la capacidad de aprehensión del espacio más amplio (espacio escénico) descentrado de sí mismo

En este último caso, esa aprehensión del espacio físico puede ser de carácter estático, estableciéndose relaciones espaciales entre elementos fijos (puertos, paredes, objetos, etc.) como mapas de "rutas" a utilizar, o de carácter dinámico, en las que los elementos o personas se mueven y, por lo tanto, cambian sus interrelaciones.

Este planteamiento es válido tanto para los no videntes como para normo-videntes. Sin embargo y lógicamente, las dificultades corporales y espaciales son más difíciles de abordar y superar

en los no videntes. Los especialistas que han trabajado desde hace años con agrupaciones teatrales de ciegos saben perfectamente que no todas las personas presentan los mismos problemas, porque existen diferentes tipos de ceguera: hay ciegos totales, hay quienes tienen un resto de visión. También es totalmente distinta la problemática entre los ciegos de nacimiento y los que por accidente o enfermedad se han quedado sin visión, pues estos últimos presentan memoria visual que les ayuda en la aprehensión del exterior. A pesar de estas diferencias, podemos decir que existen problemas generalizados tanto en la actitud física y en la gestualidad, como en el uso del espacio.

Habría que detenerse a pensar que los signos gestuales corporales, especialmente de cara y manos, que conforman un lenguaje transmisor de mensajes expresivos directos, están vedados para los ciegos. También la dirección espacial, la orientación, la percepción del entorno, el dominio del uso del espacio son un desafío muy grande que obstaculiza su naturalidad, espontaneidad y movilidad.

## EL PROPIO CUERPO

La problemática corporal más generalizada del deficiente visual es la actitud rígida y cerrada, con la sensación de "bloqueo", provocada por una constante defensa hacia el mundo exterior (posibles obstáculos, peligros, etc.). Esta formación corporal crea una actitud con

contracturas crónicas. Entendemos por tales, las modificaciones patológicas de los tejidos causada por una hipertensión prolongada.

La actitud postural con contracturas en diferentes zonas, muchas veces se presenta acompañada por ciertos hábitos motores llamados "cieguismos" (balanceos, movimientos de cabeza, manos o brazos, sin sentido y repetitivos). Estos gestos motrices son de carácter autoestimulador y responden al aislamiento sensorial de la persona. Consecuencia de las contracturas y la actitud postural es también la tendencia a la pérdida del equilibrio, por el desplazamiento del peso del tronco atrás.

Otro problema generalizado es que los movimientos tienen escasa proyección; se manifiestan en el espacio más próximo al cuerpo

En las técnicas de movimiento desarrolladas para que el actor haga de su cuerpo un vehículo de su expresividad, se parte de la base de la conciencia del propio cuerpo, su organicidad, las leyes fisiológicas que rigen el movimiento y la conexión de todo esto con los elementos expresivos que configuran el lenguaje.

En el caso del actor deficiente visual *que presente la problemática antes apuntada, la conciencia corporal va dirigida, en un principio, al desacondicionamiento de los hábitos de contractura adquiridos*. Para ello es necesario partir del conocimiento y práctica de la función muscular: contracción-disten-

sión-relajación en el movimiento controlado, en el encuentro de la respuesta corporal orgánica, dejando fluir el encadenamiento articular del movimiento sin obstaculizar la energía. Lenta y progresivamente las tensiones crónicas empiezan a ablandarse y poco a poco, desaparecen. Sin esta preparación sería imposible comenzar a "comprender" las leyes del movimiento orgánico, los recorridos, ondulaciones, rotaciones, independizaciones, segmentaciones, coordinaciones, formas posturales y diseños.

## DEL CUERPO AL ESPACIO

El espacio se concibe a partir de la interiorización del esquema corporal. La proyección al exterior de las seis direcciones básicas, determinadas por la cruz tridimensional que forman los tres ejes corporales: vertical, transversal, sagital y todas las direcciones radiales, estructuran la imagen mental del espacio personal y sus fronteras.

En la estructuración del espacio el sentido de la vista proporciona una información global importante sobre distancias, longitud, direcciones, formas. En ausencia de la visión, la propiocepción junto con la experiencia táctil, acústica y kinestésica, permiten la construcción mental del espacio. La deficiencia visual provoca, entonces, el encuentro de otros canales perceptivos para acceder al lenguaje corporal en el espacio y en el tiempo.

## BASES TEÓRICAS EN LAS QUE SE FUNDA LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TRABAJO CORPORAL CON ACTORES DEFICIENTES VISUALES

Como acabamos de exponer, nuestro objetivo de reelaborar las técnicas para su aplicación al trabajo con deficientes visuales, *debe partir de profundizar en lo que hemos determinado "otros canales perceptivos"*, y sobre todo, cómo ponerlos en acción de una manera coherente y fructífera.

Antes de abordar el tema de la problemática particular del deficiente visual, debemos plantear cuáles son los cimientos para conseguir una buena conciencia del cuerpo y del movimiento en actores normovidentes. En primer lugar, debemos señalar que es un proceso gradual y progresivo en el que *se ponen en acción diferentes sistemas perceptivos internos y externos que se interactúan entre sí: percepciones tónicas, articulares, de equilibrio, kinestésicas, táctiles, visuales y de temporalidad.*

El cuerpo, ya sea estático o en movimiento, ocupa siempre un espacio y desarrolla sus movimientos en él. Este espacio no sólo es el medio donde se plasma el gesto corporal sino que además forma parte de su plástica y su expresividad. Las direcciones, formas y secuencias de los movimientos se proyectan en el espacio creando también

relaciones de duración temporal, con lo cual espacio-tiempo deviene una sola realidad que permite la *percepción dinámica del espacio.*

Además del espacio personal que el cuerpo lleva consigo en todas sus evoluciones, existe un espacio más amplio, el espacio físico de la sala o de la escena. Este espacio posee unas características determinadas de forma, amplitud, distancias, objetos, texturas, etc. Este "espacio total", donde los cuerpos evolucionan, se relacionan, se transmiten signos corporales o vocales, debe "conocerse" para poder ser utilizado dominándolo.

Los temas relacionados con el espacio, en el actor normovidente se van asimilando con la valiosa ayuda de la percepción visual. Aunque siempre es interesante partir de la "visión interna" del espacio (con ojos cerrados), llega un momento en que se suma la visión que permite una clara orientación y plasticidad del movimiento. Con la visión se puede abarcar globalmente el espacio, lo cual provoca una acción recíproca entre movimiento y "mapa espacial". El deficiente visual no tiene una percepción global del espacio, sino que esa percepción es sucesiva, hecha por etapas.

*Para el deficiente visual el espacio es táctil-kinestésico-acústico-olfativo, y para captar las relaciones espaciales, primero a nivel sensorio-motriz, luego a nivel representativo mental, debe poner en juego lo que se llama sistema háptico.*

La percepción háptica es el "tacto activo" en contraposición con el "tacto pasivo". El primero consiste en tocar y explorar para obtener información; el segundo podríamos definirlo como "ser tocado". En el primero es indispensable el movimiento, el segundo es inactivo. Kennedy define el sistema háptico: "Mediante lo háptico se significa un modo posible de tocar, contactar y explorar, ya que la piel, los músculos y las articulaciones funcionan juntos para obtener la información".

*La información háptica* juega como sustituto del sistema visual en los deficientes visuales, y así las percepciones del exterior siempre son dadas de forma sucesiva y no global. La información háptica da dos tipos de percepciones: la forma del objeto que se explora y los movimientos de las manos mismas. Esta actividad, al tener esta doble dirección, es más compleja que los otros sentidos.

Este hecho nos interesa especialmente para nuestra investigación.

## PUNTOS CLAVE PARA LA REELABORACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE EXPRESIÓN CORPORAL

### Punto 1. Polo interno de la percepción háptica.

Cuando nos enfrentamos a un grupo de actores deficientes visuales debemos tener en cuenta que éstos están ya muy familiarizados con la información háptica

(información funcional sobre el espacio circundante: ambiente, objetos, personas); sin embargo debemos dirigir su atención no al polo exterior, sino al propio cuerpo, es decir, la otra dirección de la información háptica. Poner, el principio, el acento en las sensaciones corporales de articulación, tensión, forma, et., sin perder la relación con el polo exterior. Con esto queremos decir que, si en la vida diaria la información háptica es determinante para que el deficiente visual conozca el entorno en el que se mueve, en la técnica reelaborada para ellos, la información y percepción se dirige a la *conciencia dinámica* del propio cuerpo. Ese cuerpo no pierde el contacto con el exterior, pero es el centro de la energía creativa.

Este punto nos parece fundamental, porque lo que "a priori" creemos es que para el invidente la concentración en sí es muy familiar; sin embargo nos encontramos con el fenómeno opuesto. Como su actitud constante es de captación de todo lo que viene del exterior: sonidos, olores, texturas, su hábito corporal y mental sigue siendo el mismo. *Sus "antenas" perceptivas se dirigen constantemente hacia afuera, por eso resulta difícil entrar en la conciencia corporal.*

Pero, aun entrando en esa conciencia, nunca debe permanecer aislado del entorno, cuyas referencias táctiles externas son constantes.

En este sentido el "polo interno" (el cuerpo) se complementa con el "polo externo" (la superficie de contacto) del sistema háptico.

Si en la persona vidente son fundamentales las sensaciones musculares, articulares, de equilibrio, de tonicidad, las posiciones relativas de las partes con relación a la totalidad, la temporalidad, *prescindiendo* de lo visual, para la percepción kinestésica desde la conciencia del cuerpo, *en el caso del invidente o del deficiente visual*, dichas sensaciones propioceptivas deben asociarse a las táctiles, que le proporcionarán el punto de vista exterior.

Pensemos en un ejemplo de trabajo: "la forma corporal tratada escultóricamente, modelable". Para el vidente, las sensaciones interiorizadas de la escultura corporal móvil son fuente de riqueza, placenteras, porque le brindan un mundo sensorial diferente al que acostumbra, siente interiormente lo que normalmente percibe "desde fuera", y él mismo, con su cuerpo, es el artífice de esta creación. En cambio, suponemos que para el invidente, que no tiene esta posibilidad "desde fuera" la experiencia corporal puede ser interesante, *pero necesita una motivación que le comunique de alguna manera con el exterior, para no sentirse "aislado"*. Esta motivación puede ser la sensación que produce el empleo del "tacto corporal" con el suelo, la pared, e incluso otra persona: sintiendo como a cada transformación por el movimiento corresponde un cambio en las superficies que el cuerpo dibuja con su contacto.

Esta referencia constante lo conecta con el entorno, le brinda imágenes hápticas y a la vez le permite concentrarse

en sí mismo. El mismo fin podría tener un apoyo sonoro o musical desde el exterior.

### Punto 2. Cuerpo entero como instrumento táctil.

Para Katz (1925) el tacto percibe cuatro cualidades básicas: presión, dolor, calor, frío, a la que se le puede agregar la quinta, la vibración.

Él propone un órgano unitario del tacto, la mano, así como cada sentido tiene un órgano unitario: el ojo, el oído, la nariz, la boca. Katz decía que la "*mano es el segundo cerebro*" para expresar su importancia, versatilidad para la percepción y la manipulación, estableciendo una correspondencia biunívoca entre la mano y la inteligencia del individuo. Centrándose en la labor de la mano, Katz dice: "*La total riqueza del mundo palpable se abre al órgano del tacto sólo a través del movimiento*". Y establece tipos de movimiento. Para experimentar la blandura, dureza o elasticidad, la presión (movimiento vertical arriba-abajo hacia el material). Para experimentar la textura (rugosidad-suavidad) movimiento deslizante por el material (lateral).

*En nuestra investigación*, consideramos para la percepción y dominio del cuerpo en movimiento, *que el órgano del tacto no es sólo la mano, sino la piel entera*; todos y cada uno de los puntos que configuran la piel, en articulaciones, segmentos y superficies más amplias.

Este concepto, *cuerpo como instru-*

*mento táctil*, es fundamental en el trabajo con invidentes o deficientes visuales.

Los constantes contactos que las diferentes zonas corporales mantienen con el entorno físico (suelo, paredes, objetos), dan referencias externas e internas al receptor de esas percepciones. Las referencias externas le dan información de los materiales, texturas, distancias, espacios en los que se mueve; las referencias internas dan primacía, a través de puntos de apoyo, peso, adaptabilidad, a sensaciones relacionadas con las formas del propio cuerpo, grados de tonicidad, percepciones del movimiento.

Si además consideramos que la piel, frontera de nuestro "volumen corporal", está en contacto con el espacio en tanto que "volumen espacial" en las zonas que no contacta con superficies reales, *podemos imaginar la constante relación móvil entre el cuerpo y el espacio como forma de conciencia para el deficiente visual*.

En vez de considerar el espacio como un "vacío" o la distancia entre objetos, considerarlo como algo tangible, en contacto con el cuerpo, que a su vez es más amplio y se puede surcar, esculpir, dibujar. El cuerpo se mueve en él y al transformarse por el movimiento, lo transforma. Teniendo conciencia de esta "presencia", es asequible la composición mental del espacio exterior para establecer direcciones, planos, volúmenes, diseños y construir con él una realidad expresiva.

### Punto 3. Tacto y tono.

Es sabido que *la emoción y los diferentes estados anímicos actúan sobre el tono muscular, y éste determina las actitudes y posturas, los gestos y movimientos, modelándolos con sus intensidades y dinámicas*. Las sensaciones, estados, sentimientos, tienen una traducción expresiva que constituyen su manifestación exterior, por la cual "captamos" al otro.

En el trabajo sobre Expresión corporal generamos el proceso inverso a la vida cotidiana: partimos de las diferentes graduaciones de la tensión muscular, estableciendo una "escala" de matices, que, junto con el uso del espacio y los elementos temporales del movimiento, modulan la carga afectiva o la intencionalidad expresiva del gesto. Es así que la expresividad del actor se centra en sus actitudes, su presencia física, sus movimientos: su cuerpo y su voz. El movimiento se convierte en gesto expresivo cuando se carga emocional o simbólicamente, para lo cual se modulan sus matices tónicos, su ritmo, su diseño espacial. *Para percibir y luego controlar esos matices tónicos con vistas a hacer de ellos la parte esencial del lenguaje corporal, es necesaria la sensibilización propioceptiva previa*. Como hemos dicho antes, partimos del estudio y manejo de la función muscular: tensión-distensión-relajación, y su relación variable con la fuerza de gravedad, aplicándola al gesto y las actitudes posturales.

Hemos observado, y aquí entra en

juego el punto 3, que *las sensaciones combinadas de tacto y tonicidad brindan una experiencia muy vívida de los matices*. La asociación de ambos aplicada a objetos superficiales reales (paredes, suelo, sillas, mesas) provoca una oposición real a los diferentes *grados de la presión, el deslizamiento, la palpación, la vibración*.

*La memoria del tacto*, impresiona de tal forma las diferentes zonas de la piel, que *asociado a la tensión muscular utilizada*, es capaz de hacer reproducir esa impresión *sin necesidad del objeto*. En un primer golpe de vista puede parecer esta experiencia válida sólo para reproducir objetos o imaginar y crear espacios irreales, dramáticos. Sin embargo, su *alcance es mucho mayor*: haciendo abstracción de esa realidad objetual o espacial exterior del actor, *éste utiliza las experiencias anteriores para su propia expresividad corporal*; así empieza a sentir los cambios energéticos que debe realizar para manifestar diversos estados, intenciones o imágenes que quiere transmitir. Es decir, *que los cambios de tonicidad, unidos a las sensaciones táctiles, permiten al actor ahondar en los estados de ánimo y emociones que serán el sustrato de la forma corporal, del lenguaje formal corporal*.

**Puntos 4 y 5. Sonoridad del tacto. Ritmo corporal. Orientación y localización.**

Una de las posibilidades de la sensibilización táctil es dar información

sobre texturas, consistencias, formas y temperaturas de los materiales y objetos del entorno.

No sólo las manos son capaces de discernir sobre esos datos. La piel entera es capaz de percibirlos, aunque la mano posee una mayor agudeza, adaptabilidad, versatilidad y, a veces, podríamos agregar "inteligencia".

El punto 4 se refiere a las posibilidades sonoras del "toque" (tacto) en las diferentes texturas. Cada tipo de textura produce un tipo de sonoridad que el oído puede distinguir con precisión. Utilizado como vehículo comunicativo, se puede transformar la autoinformación táctil en información auditiva para las otras personas que comparten el mismo espacio. Mediante la sonoridad de las texturas y materiales se puede brindar información orientativa y de distancias en relación a los demás, así como también captar las que otros nos envían.

También, en etapas posteriores, *la sonoridad de lo táctil permite crear verdaderas coreografías en el espacio con juegos rítmicos y espaciales*. Por ejemplo, pensemos en la sonoridad táctil de los pies, en desplazamiento, deslizamiento, saltos, etc., convirtiendo sus diversos "toques" en percusión y ritmo que sale del cuerpo. Así es posible percibir, por un lado, el propio tacto con el suelo y a la vez contactar auditivamente con los otros adecuando los impulsos a ritmos simultáneos, sucesiones, diálogos, contratiempos. Hagamos extensiva esta experiencia al toque de las manos

con objetos, paredes, el propio cuerpo, y la emisión de la propia voz.

*Orientación y localización por el tacto de los pies:*

A su vez el tacto de los pies (incluso con zapatos de suela fina) proporciona datos de la textura del suelo. En base a esta evidencia, se puede proporcionar a un grupo de deficientes visuales, *datos muy precisos sobre su situación en el espacio total*.

Dividiendo el espacio en cuatro cuartos, cada uno de los cuales posee una textura diferenciada (moqueta, sintasol, madera, corcho), con un punto central de encuentro de los cuatro materiales, las juntas entre ellos dan una clara radial con respecto al centro. Al desplazarse sobre esas superficies, pasar de un cuarto al otro, centrarse o situarse en ángulos, etc., el deficiente visual puede tener una noción clara de su situación espacial.

En un espacio escénico determinado, la textura del suelo cuyos materiales establecen coordenadas, y con la ayuda sonora de ciertos objetos utilizados por los propios actores, así como sus voces, la orientación propia y la localización de los demás es posible y es dinámica.

**Punto 6. Comunicación y expresividad.**

Cuando no existe una percepción visual o está disminuida ostensiblemente, las relaciones comunicativas con los demás tienen que establecerse por otros canales necesariamente; pensemos por un momento cuánta información nos da

la percepción visual de la persona o personas con las que nos comunicamos:

a. De un solo "golpe de vista" obtenemos la ubicación en el espacio de todas y cada una de las personas que están en el lugar, en relación al que mira y en el espacio total. También en relación a objetos, si los hubiere.

b. Cambios de ubicación, con todo lo que conlleva el desplazamiento: distancias, direcciones, relaciones de orientación relativas, etc.

c. Información de su actitud postural (forma de la postura, vestimenta., etc.) y lo que esta actitud postural expresa (contenido psíquico).

d. Información de la expresión del rostro o los rostros (estado emocional).

e. Información sobre los focos expresivos de cada personalidad y tipología psico-física.

f. Información sobre el movimiento y gestualidad de cada persona.

g. Respuestas y transmisiones por la mirada.

Todo esto que captamos en los demás y éstos captan de nosotros establece unos canales de lenguaje comunicativo. Así podemos reaccionar, responder, crear un lenguaje corporal sincronizado y acorde con el otro: acciones y reacciones encadenadas. Hasta el silencio, a través de los datos físicos de la presencia, emite mensajes significativos.

En ausencia de esta percepción tan directa, *se pueden obtener datos sobre*

la ubicación y expresividad del otro a través del sonido y del lenguaje (timbre y modulaciones de la voz) y otros canales que enseguida pasaremos a anotar. Pero antes de hacerlo, señalaremos que uno de los objetivos de la investigación sobre la voz en este trabajo, que analiza la especialista en este caso (y que desarrolla en su memoria específica), es encontrar la más clara relación entre los estados anímicos, los estados físicos y su transmisión por las modulaciones sonoras.

Los otros caminos de percepción de los demás, son:

a. La percepción tónico-emocional de sí mismo y los demás sustituyendo lo visual por lo táctil.

b. La percepción de la irradiación térmica y las percepciones olfativas.

c. La percepción de las direcciones, distancias y relaciones espaciales por el sonido vocal, percusiones sonoras sobre materiales y sobre el propio cuerpo.

Los canales táctil, kinestésico, auditivo, olfativo proporcionan en sus diferentes combinaciones, la captación de los datos que actúan como "indicadores" de estados afectivos, climas o imágenes transmisibles.

Para conseguir, en el actor deficiente visual una fina captación, debe existir una sensibilización y adiestramiento progresivo y previo en las direcciones antes apuntadas: Por un lado el trabajo perceptivo de la voz y el cuerpo propio, por otro, el ritmo, la dinámica, la energía, la espacialidad, la sonoridad.

Como ejemplificación de lo anterior:

- A partir de trabajos individuales, en los que hubo una conciencia corporal interna en base a superficies de apoyo, grados de tensión, formas a través de las sensaciones articulares, se pasa al contacto físico entre dos o a través de las manos o espalda. La transmisión del tono muscular y de la percepción de continuidad de las líneas de fuerza entre dos, así como del propio movimiento que se traspasa, permite una comunicación directa. Buscando la igualación del tono, del tempo-ritmo del movimiento, de los impulsos e inercias, se comienza a generar un lenguaje plástico-comunicativo que puede llegar a ser de gran profundidad.

- A través de asociaciones entre lo sonoro y el movimiento, en vez de centrarse en los matices de la tensión muscular y los diseños corporales que generan, pueden efectuarse centrándose en los trazos espaciales que el cuerpo dibuja. El diseño espacial del movimiento: directo, indirecto, con todas las líneas y figuras posibles. Líneas rectas, quebradas, curvas, ondulaciones, en planos o atravesándolos para llegar a la sensación de tridimensionalidad del espacio. Los diseños espaciales de los movimientos también poseen sus matices de intensidad o "color" es decir, sus diferentes grados de energía, su "grosor", su continuidad o discontinuidad.

- En los ejercicios que se utilizan las nociones antes descritas, las relaciones entre dos o más personas pueden efec-

tuarse por movimientos simultáneos, diálogos, pasajes.

- El sonido rítmico puede provenir del exterior, "dirigiendo" la relación creada, o ser efectuado vocalmente por los propios participantes, con diferentes duraciones o utilizando palabras cuyos acentos definan ritmos precisos y permitan, por su repetición, la creación de pequeños esquemas.

- En relación a los trazos espaciales, su musicalidad es palpable sonorizándolos según su continuidad, si son directos o indirectos, suaves o fuertes, dando un verdadero *sustrato sonoro al movimiento*. Es una forma de "oir" el movimiento del otro, de captar lo que el deficiente visual no puede ver.

Pensemos que estos ejercicios funcionan como "descubridores" de un mundo expresivo que se percibe por otros canales prescindiendo del visual;

este mundo expresivo puede ser aplicado a personajes y situaciones teatrales.

*Los matices expresivos del cuerpo se imprimen en los matices sonoros; las actitudes y los gestos son transmisibles por medio del oído.*

- En el trabajo sobre escenas teatrales, las relaciones espaciales entre los personajes crean una dinámica de tempo-ritmo-espacio donde la sonoridad y lo táctil son esenciales. Esas interrelaciones se dan, aparte de por el propio texto teatral, por una serie de signos percibidos y transmitidos por los actores invidentes a través de sonidos con y sobre objetos, pasos, toques, realizados sobre elementos escenográficos, deslizamientos, movimientos sonoros, texturas orientativas.

*En suma, se trata de llegar a lo teatral "viendo" con el tacto, el movimiento, la sonoridad de los materiales y la palabra.*

(Este trabajo de investigación se llevó a cabo bajo el patrocinio de la Organización Nacional de Ciegos de España, ONCE).