

“Prácticas artísticas inclusivas. Teatro-danza-canto” por Juan Ignacio Acosta. Reseña por Valeria Guasone

Valeria Guasone¹

vgvaleriaguasone@gmail.com

El texto que reseñamos está destinado a aquellas personas interesadas en las prácticas artísticas escénicas desarrolladas en el ámbito de la salud, más específicamente con personas con discapacidad.

El libro comienza con las amables y prometedoras palabras del prólogo escrito por Carlos Skliar. Seguido por la introducción, seis (6) capítulos y una conclusión final. Los dos primeros capítulos sientan las bases teórico metodológicas desde donde se construye la propuesta artística de enseñanza- aprendizaje y la posterior puesta en escena. Mientras que los capítulos que siguen se aborda la especificidad de las disciplinas teatro, danza y canto. Para finalizar cada capítulo el autor presenta un relato de una experiencia que ejemplifica algunos de los conceptos tratados.

Juan Ignacio Acosta es el autor de este libro, fundador y director general de la compañía de arte inclusivo *Las Ilusiones*. Cuenta con una amplísima formación artística, académica, pedagógica y terapéutica.

Su interés por el trabajo con discapacidad comenzó de forma muy intuitiva a los seis años de edad. Inició su camino de formación profesional que comenzó con las carreras de Intérprete en Lengua de Señas y Terapia Ocupacional. De esta manera se le abrió un mundo de posibilidades en lo que co-

¹ Prof. de Teatro por la Facultad de Arte - UNICEN. Trabaja en corporal 1- Facultad de Arte - UNICEN. En escuelas primarias como profesora de teatro. Se desempeña en el nivel inicial también como profesora de teatro y coordina un taller de teatro para pacientes cardíacos hace 10 años.

municación no verbal era capaz de brindarle. Asegura que fue en ese entonces cuando pudo comprender las posibilidades que tiene un cuerpo.

Por otro lado, pero en total conexión con lo anterior, el gusto por la actividad artística y escénica lo condujo a estudiar y recibirse de Director Escénico (UNA). Es en el año 2009 cuando Alicia Zanca² creó en su escuela de actuación el espacio “necesidades especiales”. El mismo fue coordinado por Juan Ignacio y sentó las bases de lo que posteriormente sería la compañía *Las Ilusiones*.

Inicialmente la propuesta consistía en potenciar en su diversidad a toda persona con algún tipo de discapacidad en el ámbito de las artes escénicas, con el propósito de lograr poco a poco derribar los mitos acerca de la discapacidad. En pocos años el proyecto fue creciendo y ampliándose la oferta artística. Se crearon las tres primeras sedes³, a la disciplina teatro se le sumaron las de canto y baile, se crearon programas de articulación entre arte y sociedad apoyados por el Gobierno de la Ciudad, participaron en numerosos festivales en los cuales han obtenido premios como “mejor actuación masculina” entre otros. Todo esto permitió que *Las Ilusiones* se convirtiera en la compañía teatral inclusiva con más espectáculos en escena y con mayor cantidad de población: en 2019 más de 450 personas formaban esta gran familia.

El Capítulo 1 denominado “Discapacidad y comunidad” aborda los lineamientos y definiciones posibles sobre el que se estructura el arte inclusivo y todo su espectro. Es un encuadre que permite acercar y ampliar la mirada sobre lo que es la discapacidad como temática, el rol que juega la comunidad, de qué manera interviene la sociedad y la familia, para así conocer otras formas de abordar el arte inclusivo.

“Deficientes, débiles mentales, milagritos, angelitos, mogólicos, inválidos, necesidades especiales, capacidades diferentes...” son varios de los términos que se siguen utilizando para referirse a personas que presentan algún tipo de discapacidad. Somos parte de una sociedad que aun hoy en día no sabe cómo nombrar a la discapacidad. El primer paso es definir el término como una construcción social. En referencia a esto, Carlos Skliar (2017) afirma: “*se trata de una posición de la cual poder mirar a cada quien como si mirásemos a quien sea, sin adelantar prejuicios, sosteniéndolo en su vitalidad por ser y estar entre nosotros, escuchándolo y estando atento en cualquiera de las direc-*

² Actriz, directora, docente y madre de mellizos con Síndrome de Down.

³ Ramos Mejía, Olivos y Lanús. Luego se sumaron: Villa Ballester, Ingeniero Maschwitz, La Palta, Salta y Colón.

ciones desde las que ese alguien toma la palabra o se ahonda en el silencio, percibe, se mueve, juega, escribe, dibuja, lee” (p. 19).

En un intento por romper con estas definiciones que catalogan el “padecimiento” y lo anteponen por delante de la persona como sujeto de derecho, el autor afirma que en el trabajo inclusivo esto se repiensa y se reafirma la mirada de que la discapacidad no define a la persona en su totalidad.

En las generalizaciones peligra la idea de pensar a la persona en su singularidad, ya que se los reduce en un mero colectivo y se les quita identidad. No hablar de igualdad de oportunidades es no pensar en posibles adecuaciones, adaptaciones y accesibilidad en los campos de trabajo, salud, educación y cultura. El hecho de no anteponer la palabra “persona” antes de su condición, anula a ese ser con posibilidad de decisión, autonomía y capacidad de elección sobre gustos acontecimientos y relaciones posibles y abre un prejuicio en la sociedad que coloca a la **persona con discapacidad**, como el “pobrecito al que hay que curar”. En este sentido, el valor de la palabra es fundamental porque nos define.

Personas con discapacidad son aquellas que están en una condición de vulnerabilidad estructural, sus particularidades definen no solo en las características de la problemática sino también en el análisis socio- ambiental, familiar y particular. Pensar en este colectivo es reflexionar acerca de los derechos que posee esta población marginada que, por políticas públicas no del todo inclusivas, dejan de acceder a un trabajo digno, a una educación inclusiva o a una real participación cultural.

Uno de los conceptos centrales en los cuales está diseñada esta propuesta de educación artística, es el de **inclusión**. Para el autor la inclusión es la posición desde donde se mira a otro que es diferente a uno mismo. Propone la igualdad de oportunidades apelando a la diversidad y a las características individuales. La imagen que mejor la representa es una ronda, ya que incluye de igual a igual a quienes la conforman y en el cual se puede tener registro y todos pueden verse de manera total, sin obstáculos de ningún tipo y sin formato piramidal que obstruya una construcción equitativa.

De todas maneras, no se busca equiparar o “normalizar” a las personas, sino tomar las prácticas artísticas como la posibilidad de crear un puente para acceder a la potencialidad de cada individuo y de dar espacio para que el otro sea lo mejor que puede ser, apelando a toda su inmensidad como persona desde su virtud más poderosa hasta aquella que todavía no ha sido descubierta. En la inclu-

sión se debe prestar atención a lo que caracteriza al individuo y lo que lo une al resto, siempre respetando lo particular, evitando las jerarquías y escalas.

En relación a lo anterior, en *Las Ilusiones* se trabaja en base al **paradigma invertido**. Un modelo de trabajo que propone a las personas sin discapacidad ubicarse del lado de “los incluidos”, es decir que la persona sin discapacidad es la que resulta incluida. Este modelo cuestiona a la integración/inclusión como un lugar de poder al cual las personas con discapacidad podían acceder para desarrollar al máximo sus posibilidades⁴.

Dentro de la compañía se propone que el referente del grupo logre un lenguaje común a todos los integrantes del grupo para que el diálogo sea más cordial, ameno e igualitario. Los grupos de trabajo están conformados en su mayoría por personas con discapacidad intelectual (la mayor parte con Síndrome de Down) y artistas sin discapacidad que se suman a la dinámica grupal. Todos se dedican al trabajo creativo sin distinciones.

Para poder poner en práctica la inclusión es necesaria la creación de un entorno que la posibilite y garantice. La idea de **comunidad** invita a concebir al colectivo como una unidad, con sentido de pertenencia y con la presencia de un objetivo común. La comunidad no pretende igualar sino brindar la posibilidad de participación sin ningún tipo de exclusión y otorgándole sentido a algo más grande que está por fuera de las propias individualidades. De esta manera se procura el bien común de todos los miembros sin discriminaciones. Quienes integran una comunidad son un grupo que trabaja por y para algo, con objetivos concretos y en donde cada uno tiene un rol que ocupa de manera sostenida, con compromiso, queriendo formar parte, sintiendo que su aporte vale la pena y hace una diferencia.

En este sentido, las individualidades aportan un sinnúmero de historias personales que se pondrán en juego y construirán la comunidad. Resulta imprescindible comprender que la **diversidad** propone crecer en comunidad, “aceptando la diversidad del otro aceptamos la propia, porque si el otro es diferente es porque yo también lo soy” (p. 46). Comprendiendo lo distinto y partiendo de la certeza

⁴ Existe un método muy usual en los colegios que tienen integración escolar, muchas veces los alumnos “sin discapacidad” pueden elegir dónde y con quién sentarse, mientras que las personas con discapacidad deben hacerlo todos juntos, en conjunto con su maestra integradora y donde el docente indique.

de que todos somos personas sin importar el grado de capacidad de cada uno. Ser inclusivo y comprender la diversidad del otro es aceptar todas las identidades.

Pensando en la diversidad de familias que componen una comunidad, el autor nos acerca un nuevo concepto, el de **grupo/familia**. En base a este, hace referencia al grupo primario (familia) que está abocado a un trabajo en común entre todas las partes que conforman esa identidad (mamá, papá abuelo, hermanos, primos, algún vecino). Esta idea favorece al crecimiento de la persona con discapacidad y de esta manera acercarlo al arte inclusivo. El concepto grupo/familia invita a reflexionar, a encontrarse con las dificultades, a aceptarlas sin mentiras y entendiendo que seguramente una persona con discapacidad aportará otros valores y posiblemente algunas limitaciones.

En este sentido, dentro de los recorridos familiares los vínculos se presentan de manera compleja y puede ser que aparezca o no la aceptación del otro. Será necesario aprehender de los lazos que se construyen y todos los formatos posibles de cómo entablarlos. En *Las Ilusiones* se busca acompañar a la familia desde el ejercicio artístico a que se reorganice, en el caso de que lo necesite, trabajando sobre las bases de las oportunidades, satisfacciones y necesidades individuales. Se ha observado que en muchos casos los familiares comienzan a operar de manera más cercana para potenciar a ese ser que “necesita más”.

Una vez delineado el marco teórico en el cual se ancla el trabajo que se realiza en la compañía, se da inicio al capítulo 2 que se titula “La existencia de un arte inclusivo”. En este segundo apartado el autor define al **arte inclusivo** como *“un conjunto de disciplinas o producciones del ser humano de fines estéticos y simbólicos a partir de un conjunto determinado de criterios que buscan representar a través de medios diferentes las inquietudes humanas”* y es inclusivo porque *“no practica diferencias entre las personas con discapacidad y sin ella (...) se organiza con prácticas que contemplan a todos eliminando, o minimizando barreras físicas, personales o institucionales. Se lo entiende como la posibilidad de generar un ambiente que realce las capacidades de los artistas, que permita un ámbito de colaboración, compromiso y comunidad y donde exista una relación activa entre todos los miembros”* (p. 72).

Es así como plantea un **horizonte de igualdad** en donde cada uno cumple un rol específico (actores, bailarines, cantantes, director, vestuarista, maquillador, etc.). Tanto el director artístico como el docente, deben estar atentos a los distintos modos de aprender; hay personas que lo hacen por acu-

mulación, otras logran incorporar la obra una vez pasada por el cuerpo y otras tantas que necesitan grandes explicaciones.

Una de las premisas más importantes que subraya el autor es tener paciencia y respeto por los tiempos necesarios de cada uno. Los procesos creativos en arte no son lineales; por lo tanto, hace un intento por buscar todas las formas posibles de resolver situaciones que se vayan presentando sin perder de vista la creatividad y la inclusión.

A lo largo del capítulo va construyendo la premisa de que las artes escénicas funcionan como un puente para derribar mitos acerca de las personas con discapacidad. El sentido de pertenencia y el profesionalismo con el cual se trabaja, son acordes a las producciones artísticas que presentan. Las mismas proponen una mirada alternativa de construcción que sigue los patrones tradicionales, pero cambia al interprete y le brinda un espacio de relevancia en la escena. Es por eso que busca que prevalezca la mirada sobre el hecho artístico y no sobre la característica de la discapacidad. El público debe juzgar la obra en sí misma y correr del centro de atención la condición de discapacidad de la persona, quitando la mirada lastimosa o contemplativa cargada de culpa.

De este modo, afirma que las prácticas escénicas en este contexto son un gran aporte para desarrollar la **autonomía** en la vida social de las personas con discapacidad. La autonomía hace referencia a la capacidad de autogobernarse, de decidir libre y voluntariamente sobre la propia vida, es decir ser responsable de sí mismo. Es por ello que las prácticas escénicas dan lugar y aportan un desarrollo subjetivo de la persona ya que al tomar decisiones los hace artistas independientes.

En lo referido a la **creatividad**, el autor asegura que hay quienes afirman que la persona con discapacidad tiene una gran falencia en ese sentido. Pero la experiencia le ha demostrado que no es así. Teniendo como faro la idea de ver “la capacidad en la discapacidad”, el arte busca pregonar y desarrollar las capacidades artísticas individuales entendiendo que el potencial está determinado por ser un sujeto único en el mundo. Abonando a la singularidad y la potencialidad de cada persona.

Es así como ha observado que lo que usualmente se presume como un déficit o limitación trae consigo el desarrollo de un sinfín de **virtudes compensatorias**, que hacen de ese ser alguien lleno de recursos propios generados y favorecidos a partir de su singularidad.

Teniendo como condición el acompañamiento de las diversas singularidades que existen en los grupos que conforman la compañía, establece cinco **dimensiones de universalidad**⁵:

1. **Equidad:** el acceso y apropiación del conocimiento deben estar democratizados.
2. **Pertinencia:** flexibilidad en los métodos de enseñanza.
3. **Relevancia:** elección del material para que este no pierda vigencia.
4. **Eficiencia:** cómo la acción pública asigna a la educación los recursos necesarios y si los distribuye y utiliza de manera adecuada.
5. **Eficacia:** si se garantizan todos los puntos anteriores.

Lo destacable es que a las dimensiones propuestas el autor le suma una sexta, la del **disfrute**. El disfrute por lo que los artistas hacen, por lo que aprenden en grupo, por la unión entre los compañeros. La idea es que esta dimensión atraviese todas las anteriores.

Siguiendo con esta idea de universalidad y para cerrar el capítulo plantea el concepto de **lenguaje universal**. El mismo consiste en la creación de productos y entornos diseñados de modo que sean utilizables por todas las personas en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptaciones o diseño especializado. El lenguaje para ser universal debe cumplir con los siguientes requisitos: igualdad de uso, uso flexible, uso simple y funcional, información comprensible, tolerancia al error, bajo esfuerzo físico y dimensiones apropiadas en el espacio.

Los capítulos 3 y 4 tratan sobre el **teatro inclusivo**, y sientan las bases teóricas desde donde se basa la propuesta teatral, (Capítulo 3: “Teatro inclusivo”) para luego reflexionar sobre la práctica (Capítulo 4: “De la teoría a la práctica teatral”).

Para comprender al teatro inclusivo es necesario reconocer que, en muchos casos, los movimientos del actor con discapacidad parecen estar por fuera de lo orgánico o corridos de lo cotidiano debido a alguna patología o disfunción en sus movimientos. Según el autor, estas circunstancias no deben detener el proceso creativo; al contrario, esto mismo interpela a los artistas y les permite así buscar

⁵ Propuestas por la Oficina Regional de Educación de la Unesco para América Latina y el Caribe.

nuevas formas de teatralidad a partir de esa potencialidad. Se trabaja con todas las manifestaciones singulares: movimientos toscos, movimientos más plásticos y de extrema elongación, dislalia, dislexia, afecciones orgánicas en el desarrollo del lenguaje o no verbal.

Es necesario aclarar que este tipo de teatro es **no terapéutico** (al igual que las demás propuestas artísticas). De este modo se rompe con la idea implícita de asistencialismo que supone toda actividad realizada por una persona con discapacidad y borra del imaginario la creencia de que conlleva un fin de desarrollo intelectual o aprendizaje orgánico para abordar la “falta”.

Para abordar esta disciplina se basan en la elección de **obras clásicas** que son adaptadas al teatro inclusivo. Shakespeare, Gregorio de Laferrere, Florencio Sánchez, Molière, Lope de Vega, son algunos de los autores clásicos que la compañía ha seleccionado para realizar sus producciones.

Resulta interesante el hecho de trabajar con este tipo de obras adaptadas con jóvenes que “no son legitimados” como actores, ya que propone un cambio, desafía al público y revisa nuevos y diversos modos de producción estética.

Los **modelos de actuación** utilizados se basan en una investigación realizada en el año 2012 en México que permitió comprender que las herramientas de los cómicos de aquel país y la Argentina, especialmente los procedimientos actorales de Luis Sandrini (1905-1993) y de Mario Moreno, más conocido como Cantinflas (1911-1993), son plausibles de trabajar y abordar con actores con discapacidad. En base a esto se estudió la parodia, la caricatura, lo circense, lo desfachatado poniéndolo al servicio de la creación dramática.

El desempeño de actores con discapacidad intelectual, y en especial con Síndrome de Down, posee el sigilo, el desparpajo, el movimiento “torpe”, el equilibrio precario del cuerpo, el no poder sincronizar palabra con movimiento de manera orgánica, características que se alejan de un rasgo cotidiano o realista en la escena a la vez que se emparentan con el **actor popular**, por su distancia en la declamación.

El **teatro en lengua de señas** es otro de los temas que trata este apartado. En esta lengua se utiliza principalmente el cuerpo para comunicar, los gestos faciales, el espacio, y muchos otros elementos que forman la gramática de las oraciones y le permiten a la persona no oyente organizar las oracio-

nes y el discurso. Por eso, el actor que recurre al lenguaje de señas recurre a todo el cuerpo para lograr la mayor expresividad posible, con una gesticulación grandilocuente pero no exagerada. Lo importante es que los personajes se comprendan a pesar de sus diferencias, para lo cual el acto de comunicación entre ambos actores debe ser lo suficientemente claro como para que la respuesta pueda darse en cualquier lengua, a pesar de no compartirla.

El capítulo 4 realiza un recorrido por los procesos de creación y la puesta en escena de algunas de las obras realizadas. Las mismas tienen como referencia a los autores y dramaturgos mencionados en el capítulo anterior. Entre las obras estrenadas se encuentran: “*El perro del hortelano*”, “*Tartufo*”, “*En familia*”, “*Jettatore*”, “*Locos de verano*”, “*Los invisibles*”, “*Las de Barranco*”.

Los capítulos 5 y 6 tratan sobre la **danza inclusiva** como disciplina artística.

En el capítulo 5 “Danza: cuerpo en movimiento” el autor expresa que la danza inclusiva permite resignificar el cuerpo y construir una subjetividad propia en la medida en que crea interrelaciones entre todos los que forman parte de la actividad. En esta práctica se respeta la organicidad de cada cuerpo y sus tiempos, ampliando la idea de lo que es un bailarín típico.

Para la observación, enseñanza y práctica de la danza inclusiva se apela a la clasificación existente de los **diferentes tipos y géneros de la danza**, con el objetivo de poder brindar a los alumnos/artistas la mayor pluralidad de contenidos y también que tengan la posibilidad de indagar los menos explorados. Luego, la práctica les va indicando de qué manera su aplicación funciona mejor en algunos casos que en otros, teniendo en cuenta que se trabaja con una población diversa.

Según el autor, las **danzas autóctonas o regionales**, logran cohesionar a los integrantes de una misma comunidad en las que prevalecen los principios religiosos y lo referido a la cultura en la cual se encuentra. Por otra parte, las **danzas clásicas** proponen movimientos armónicos y coordinados con ligereza, ideas que también se encuentran en los estilos del jazz y la *danza contemporánea*. Y, por último, las **danzas modernas** como el rock, el funky y el hip hop, son estilos que además de caracterizarse por la destreza física, se asocian a una manera particular de vestir.

Todos estos estilos cuentan con elementos que son comunes entre sí y que se encuentran en las creaciones de la compañía. Los mismos son: los movimientos de cada cuerpo, el estilo expresivo de

cada cuerpo y la utilización del espacio. En base esto, el autor aclara que el uso de uno u otro elemento no es siempre parejo, alguno puede predominar dependiendo del tipo de danza o género y de la flexibilidad para adaptar las coreografías.

En este sentido, propone la idea de que el director debe ser optimistamente realista, ya que si bien los bailarines con discapacidad intelectual generalmente aman esta disciplina, la desean y la abrazan en los talleres, es importante tener presente que siempre exista un aprendizaje que trascienda lo lúdico. Poder ir más allá del disfrute los instala como artistas profesionales que defienden la igualdad y la inclusión.

Por su parte, la **improvisación**, se presenta como una herramienta útil para indagar sobre los elementos y luego componer movimientos, bailes y coreografías simples que partan de estímulos rítmicos y musicales. En este tipo de creación se tiene en cuenta los movimientos kinestésicos, que son aquellos movimientos automáticos y voluntarios, aunque controlados.

El Capítulo 6 denominado “El cuerpo en escena”, se basa en las características y procedimientos para la puesta en escena de espectáculos danzados.

A la hora de elegir, sin un guía, el repertorio de canciones para bailar, suele suceder que los artistas recurran a los ritmos que más conocen, o que están de moda como el reggaetón, la cumbia o el hip hop. En un intento por contribuir con el desarrollo de otras posibilidades expresivas de movimiento, se les propone que experimenten en otros estilos.

Es por esta razón que, en *Las Ilusiones*, creen importante el hecho de poder crear cimientos necesarios para luego poder transgredirlos. Por ello, primero plantean técnicas de danza convencionales para luego generar los espacios que permitan quebrarla, modificarla o reutilizarla. De este modo y citando a la bailarina moderna y creadora de la danza contemporánea Isadora Duncan “*utilizaremos el entendimiento del cuerpo para proyectar el alma, el espíritu y las emociones más profundas (...) creemos en los movimientos libres y fluidos que expresan la esencia interior de cada bailarín*” (p. 200).

Por otra parte, en ciertas ocasiones, utilizan en sus obras de danza elementos que ayudan a conectar al bailarín con el aquí y ahora. La utilería (un gorro, un aro, una cinta, una tela) puede ser una he-

ramienta que, además de aportar a la estética, funcione como elemento unificador y promueva la unión entre los participantes.

Para cerrar el capítulo el autor cuenta que lo largo del año 2018 comenzaron a investigar sobre la **danza- teatro**. Estas dos especialidades diferentes poseen varios puntos en común y ambas aportan para generar artificios mientras que colaborar en la profundización y puesta en valor de las emociones en personas con discapacidad. Considera que en este tipo de danza lo importante es el contenido humano, social, histórico y filosófico reunido en la dramaturgia del coreógrafo y director. Hay un intento por no apelar a la palabra en primera instancia abordando temas profundos que son complejos de contar de otro modo.

La última disciplina abordada, que comprende los capítulos 5 y 6 (“La voz en su máxima expresión” y “Voces que se hacen presentes”) es la del **canto inclusivo**.

El mismo, aclara el autor, se presenta como un espacio que da la posibilidad de que todos estamos disponibles para aprender. El canto inclusivo está lejos de seguir un camino amateur, por lo tanto, el autor considera al arte del canto inclusivo como una práctica que se estudia y que tiene parámetros para aprender con ejercicios las áreas que contiene. El despliegue de la disciplina del canto inclusivo, además de ofrecer un sinfín de emociones, favorece a la claridad en la oratoria de aquellas personas que tienen dificultades en ese aspecto por motivos de su discapacidad, o incluso por inhibiciones sociales. Favorece también la buena respiración, a mantener una clara fonética, y el diafragma en posición correcta, incentivando que poner atención al cuerpo y colocarlo más erguido.

Diferencia cuatro componentes básicos para la práctica del canto: la afinación, el ritmo, la respiración y la dicción. Los cantantes pueden mejorar todos estos puntos utilizando de manera correcta el apoyo desde donde sale la voz.

Las propuestas para esta disciplina incluyen tanto el canto grupal como el canto solista.

En el **canto grupal** existe una prevalencia de intereses de cada cantante, asimismo, dependiendo de la canción o estilo, se determina si puede ser cantada en coro o ensamble. Lo importante es que cada artista pueda partir de su propia práctica buscando su particularidad para luego trasladar lo aprendido a una experiencia común. Tanto para el coro como para el ensamble es importante que haya

cohesión y para eso es necesario prestarle atención a tres puntos principales, la correspondencia entre: *volumen, tono y balance* de la voz de cada artista y del grupo.

En lo referido al **canto solista**, una de las nociones en las que más hace hincapié en los ensayos y preparación de una obra es el *ritmo*. El ritmo es adquirido por medio de la regulación del *tempo* de la canción. Suele suceder que durante la función el público acompaña al cantante con palmas o cantando, por eso y para hacer más rica la experiencia en escena, se eligen canciones conocidas populares o modernas. Y de este modo el cantante logra experimentar la empatía que se crea en el ambiente más allá de la dificultad con la que se pueda encontrar para expresarse.

En el **canto en otras lenguas** (inglés, italiano, portugués) resulta llamativo observar, afirma el autor, cómo se activa en el espectador un tipo de escucha diferente cuando el artista canta en idioma extranjero que cuando lo hace en español. En este caso, por lo general se coloca en un lado más contemplativo sobre el sentido de lo que se dice y el estilo, mientras que cuando canta en otro idioma se presta más atención a la afinación, el recorrido de la canción, a que la voz vaya al tempo de la música.

Por su parte, el **canto en lenguas de señas**, requiere de una adaptación de la canción que no es literal, sino que se adecúa a este tipo de comunicación gestual no verbal. De este modo, intentan unificar la música y su melodía, la letra de esa canción y el lenguaje de señas. La manera para alcanzar esto requiere detenerse en la explicación palabra por palabra a cada artista. Así es como la expresión gestual es de gran aporte una vez que todas las palabras son explicadas y que el artista le haya encontrado el sentido pertinente.

Para cerrar con esta disciplina dedica sus últimas líneas a la puesta en escena de la **comedia musical**. La misma tiene como premisa que las palabras pueden ser cantadas por lo tanto los sentimientos pueden expresarse con la música a través de la interpretación, que no es solo la interpretación de la voz cantada sino que el cuerpo se pone al servicio del arte, donde la actuación, el movimiento, y la voz se unifican para dar lugar a una presentación compleja pero inigualable.

Entre las obras realizadas por la compañía se encuentran: *Musical Disney, Drácula, Anastasia y Los miserables*.

A modo de cierre y retomando lo expresado al inicio de este escrito, con este libro Juan Ignacio Acosta nos abre la puerta a un mundo donde la creatividad, la diversidad, el trabajo en grupo y la pasión por la escena se integran para dar lugar al aprendizaje inclusivo y al desarrollo artístico. Abrazando las diferencias y potenciando la singularidad de todas las personas que hacen de *Las Ilusiones* un espacio único e inigualable.