



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN CREATIVIDAD EDUCATIVA

**TEMA: MÁS ALLA DE LA RETINA, UN ESTUDIO SOBRE UNA EXPERIENCIA DE TEATRO
A CIEGAS Y COMO INCIDE EN LA CREATIVIDAD**

TESISTA: RICARDO ESTEBAN MARIANO

DIRECTORA TESIS: PROFESORA: JOVITA KEMELMAJER

Mendoza 18 de Diciembre 2024

Autoridades de la Facultad

Decana

Dra. Ana María SISTI

Vicedecana

Dra. María Ximena ERICE

Secretaria Académica

Prof. Esp. María Gabriela GRIFFOULIERE

*Directora General de Carreras y Referente del Prof. Univ. de Pedagogía Terap.
Discapacidad Intelectual. Orientación Discapacidad Motora*

Mgter. Leticia VAZQUEZ

Coordinadora de Ingreso

Prof. Esp. Lourdes GÓMEZ

Director del Prof. Univ. en Educación Primaria y Prof. Univ. en Informática

Prof. Elio PONCIANO

Directora del Prof. Univ. en Educación Inicial

Prof. Marcela MIRCHAK

Directora del Prof. Univ. de Pedagogía Terapéutica en Discapacidad Visual

Lic. Mariela FARRANDO

*Directora del Prof. Univ. de Educ para Personas Sordas, Tecnicatura en Lengua
de Señas.*

Prof. Esp. Gabriela GUZMÁN

Directora de la Licenciatura en Terapia del Lenguaje

Prof. Gabriela BALMACEDA

Director de la Tecnicatura Universitaria en Educación Social

Lic. Víctor AGÜERO

.. **Secretaria Administrativa Económica Financiera**

Lic. Sergio EULIARTE

.. **Secretario de Investigación y Posgrado**

Dr. Aldo ALTAMIRANO

Coordinadora de Investigación, Institutos, Centros y Redes

Lic. Andrea SURACI

Directora de Posgrado

Prof. Esp. Carolina MARTINEZ

.. **Secretaría de Extensión**

Prof. Esp. Adriana MORENO

Directora de Relaciones Institucionales

Dra. Nora MARLIA

Coordinadora de Movilidad Docente y Estudiantil

Prof. Julia Andrea AMPARAN

Director de Asuntos Estudiantiles y Graduados

Mgter Osvaldo IVARS

Coordinadora de Egresados

Prof. José GOURIC

Coordinadora de Estudiantes

Srta. Agustina MONTEMAYO
Escuela Carmen Vera Arenas

Directora

Prof. Alejandra OLGUÍN

Vicedirectora

Prof. Marcela VALDEZ

1-RESUMEN DEL PROYECTO

La investigación que se presenta tiene como objetivo estudiar cómo afecta emocionalmente la falta de estímulos visuales durante el desarrollo de una experiencia teatral. Específicamente, queremos determinar si no contar con elementos visuales en una representación teatral puede aumentar la receptividad de los espectadores hacia otros sentidos, en particular el sentido del oído, y si este incremento en la percepción sensorial mejora sus respuestas emocionales y, en consecuencia, su creatividad a través del impulso de la imaginación. Con este estudio, pretendemos añadir conocimiento sobre la percepción y la experiencia estética, así como indagar en nuevas formas de creación teatral.

Partiendo del modelo psicoanalítico de Freud (“La interpretación de los sueños”, 1900), se propone que la falta de estimulación sensorial puede abrir las puertas a procesos inconscientes, facilitando la llegada de ideas originales y creativas. Además, se investiga cómo las emociones y la creatividad se relacionan, sugiriendo que un contexto de carencia sensorial puede promover el pensamiento divergente a través de la imaginación.

Adoptando un enfoque cualitativo, que se apoya en la observación de los participantes y en entrevistas profundas, se estudia la experiencia de quienes asisten a una obra de teatro en la oscuridad. Se enfatiza en las respuestas emocionales, la percepción de los sentidos y la capacidad que tienen los asistentes para generar ideas creativas a partir de esta experiencia.

Se identifica la necesidad de continuar exploraciones en el futuro, utilizando diseños más complejos y con muestras más amplias, para poder llegar a conclusiones sólidas sobre el efecto del teatro en la oscuridad sobre la creatividad.

Se espera que esta investigación ayude a enriquecer el entendimiento sobre cómo se relacionan la percepción, las emociones y la creatividad, y que subraye el valor del teatro en la oscuridad como un recurso para fomentar la imaginación, la creatividad y el pensamiento crítico.

De lo expuesto, es importante señalar que:

Los hallazgos de esta investigación sugieren que es útil considerar futuras investigaciones que combinen métodos cuantitativos y cualitativos. Complementando las encuestas para evaluar actitudes y comportamientos con entrevistas detalladas que revelen las razones subyacentes. Esto podría llevar a una comprensión más completa de los factores que afectan el estado perceptivo. Ampliando la muestra para incluir diferentes contextos y roles organizacionales, así como chequeando un rango más amplio de funciones, como las decisiones y la resolución de problemas, se enriquecerían notablemente los resultados. Además, la colaboración entre varios investigadores con diferentes enfoques permitiría contrastar datos y fortalecer las conclusiones.

2)-ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

El Teatro a ciegas ha despertado un gran interés entre investigadores y artistas, gracias a su singular capacidad para alterar la percepción sensorial y emocional del público. Esta forma de teatro, en la que los espectadores usan vendas en los ojos, permite una inmersión total en un entorno donde los sentidos de olfato, tacto, gusto y audición son intensificados, lo que resulta en una experiencia multisensorial y envolvente.

La noción de este tipo de teatro, conocido como "Teatro Ciego" o "Teatro a Ciegas", comenzó en Córdoba, Argentina, en 1991. Ricardo Sued, inspirado por técnicas de meditación practicadas en templos Zen tibetanos, decidió crear una obra totalmente oscura. Sued fue pionero en esta práctica teatral, integrando métodos meditativos con nuevas técnicas teatrales. Los artículos y entrevistas resaltan su enfoque innovador y el impacto cultural que generó en el teatro argentino. Este evento marcó el desarrollo de posteriores experiencias en el Teatro Ciego, ampliando su influencia artística.

Un ejemplo relevante dentro del teatro es "La Isla desierta", de Roberto Arlt, que se presentó por primera vez el 30 de diciembre de 1937 en el teatro del pueblo de Buenos Aires y la versión de teatro a ciegas de esta obra se estrenó en el año 2001, por la Compañía Teatral a Ciegas en Buenos Aires.

Veo pertinente mencionar que mi formación de base en la Escuela de Psicología Social (E.Pichón Riviere) y por otra parte desde lo informal ya que durante 35 años he estado inmerso en el mundo del teatro a través de talleres de dramaturgia, dirección teatral y actuación. Estas experiencias como actor, dramaturgo, director de diversos elencos y fiestas vendímiiales me posibilitan abordar dinámicas sociales y psicológicas para realizar este trabajo de investigación.

En cuanto a la experimentación del Teatro a Ciegas, me involucre luego de cursar la Licenciatura en Creatividad Educativa. Se llevaron a cabo tres funciones de ajustes y en la cuarta, se sistematizó el proceso a través de observación, análisis y conclusiones sobre lo vivido.

Este proyecto se diseñó para un público general que ingresaba con los ojos vendados. No se llevó a cabo en una sala completamente oscura, ya que se requería trabajar con la memoria corporal del espacio, lo que dificultaría observar claramente las respuestas del público, recurso esencial para analizar mejor las reacciones de los participantes.

2.1 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

Para entender cómo el Teatro a ciegas impacta en la creatividad del público, es fundamental preguntarse si la falta intencionada de vista afecta las emociones de las personas en su vida diaria y en entornos controlados. ¿Se pueden notar emociones más profundas en aquellos que asisten a presentaciones artísticas donde no pueden ver, en comparación con las que pueden usar todos sus sentidos? ¿De qué manera afecta la falta de vista a la fuerza y calidad de las reacciones emocionales al escuchar estímulos sonoros específicos?

2.2 HIPÓTESIS

Privar a las personas de la vista en un evento teatral puede aumentar su sensibilidad hacia otros estímulos, como los sonidos y las texturas, lo que a su vez puede intensificar sus reacciones emocionales. Este aumento en la percepción se manifestaría de manera más notable en quienes participan en actividades semejantes con la vista activa.

3) JUSTIFICACIÓN.

La tendencia en el ámbito académico hacia la cultura visual ha mantenido una jerarquía de sentidos que favorece la vista, enraizada en la filosofía occidental. Sin embargo, investigaciones innovadoras, como las de Marks (2018), cuestionan esta idea al investigar el potencial de los sentidos que están más cerca de nosotros. Marks sostiene que vivir experiencias sensoriales que van más allá de lo visual puede ser una forma de acceder al conocimiento, la belleza y la ética. Este enfoque nos motiva a replantear el lugar que ocupan los sentidos en procesos cognitivos destacados, como la creatividad.

La creatividad, que está profundamente relacionada con las experiencias sensoriales, se alimenta de cómo interactúan los sentidos y las emociones. Las emociones son impulsoras,

ayudando a potenciar nuestra habilidad para idear soluciones originales e innovadoras. Este estudio tiene como objetivo examinar cómo la falta intencionada de vista, un sentido que domina nuestra cultura visual, afecta la experiencia creativa y cómo esa experiencia es, a su vez, influenciada por las emociones. Se emplearon métodos cualitativos, como entrevistas y observaciones, para investigar cómo la carencia de vista (generada por los ojos vendados de los participantes) puede transformar los procesos creativos, resultando en expresiones únicas y originales.

Al explorar la relación entre la emotividad y la creatividad en contextos de privación intencional visual se busca contribuir al conocimiento sobre la naturaleza multifacética de la percepción y la creación. En un mundo cada vez más visual, es fundamental reconocer que la creatividad puede florecer en múltiples dimensiones sensoriales, y que la ausencia de un sentido puede estimular nuevas formas de expresión y comprensión. Desde allí es que el proceso creativo en el dramaturgo, director, actores y sonidistas se debe orientar a fortalecer las sensaciones no visuales.

El teatro es conocido como el arte de la representación y la vivencia creativa en los roles de la vida en nuestra propia personalidad.

"La fuerza del teatro no solo está en el escenario con los actores, tampoco en los bastidores, con el productor o el dramaturgo. La fuerza del teatro reside en el público, delante del proscenio, que se interconecta con la obra para viajar a otros mundos" (Hervitz, 2019). Desde este enfoque podemos considerar al teatro como un espacio natural para la creatividad y a la dramatización como un medio poderoso para desarrollarla. Al igual que el juego y el humor, la actividad teatral permite a las personas explorar, imaginar, experimentar y expresarse de maneras no convencionales, al asumir roles, crear escenas y desarrollar narrativas, los individuos pueden desafiar sus límites, generar nuevas ideas y encontrar soluciones originales. En este libro el autor enfatiza sobre la importancia del pensamiento lúdico (compuesto por el humor, el juego y la imaginación) como base para la creatividad. El teatro, con su naturaleza inherentemente lúdica (el "como si", la ficción, la exploración), se convierte en un campo fértil donde este pensamiento puede florecer y traducirse en actos creativos.

Considerando la puesta en escena en Teatro a Ciegas realizada como espectáculo para el público en general es pertinente mencionar como la sensación del espacio con la visión reprimida se experimenta a través de los sentidos no visuales generando una significativa

experiencia sensorial, la ausencia de la visión no implica en el espectáculo una carencia espacial si no una forma diferente de percibir el entorno, Juhani Pallasmas en su obra *“Los ojos de la Piel: La Arquitectura y los Sentidos”*(1996) critica la sobrevaloración de la visión en la arquitectura y explora como todos los sentidos contribuyen a nuestra experiencia en los espacios.

4) MARCO TEÓRICO.

El siguiente marco teórico sirve como base para sustentar la experiencia de Teatro a Ciegas, la observación de los participantes y el significado creativo para los creadores. No se busca establecer el efecto sobre personas con discapacidad visual, sino en el público en general, al que se le ha retirado de manera deliberada la vista para esta actividad.

4.1 MODELO PSICOLÓGICO Y SU RELACIÓN CON LA CREATIVIDAD.

Modelo psicoanalítico de la estimulación creativa.

Sigmund Freud, quien fundó el psicoanálisis, describió la mente humana como compuesta por tres partes, que son:

- Inconsciente,
- Preconsciente
- Consciente

El preconsciente actúa como un filtro que conecta el inconsciente con la conciencia. En esta área, los deseos reprimidos sufren transformaciones y disfraces a través de procesos como la condensación y el desplazamiento, manifestándose en imágenes oníricas o lapsus linguae (Freud, 1900). Estos fenómenos ilustran la intrincada relación entre la conciencia y el inconsciente. Desde esta perspectiva, la creatividad puede interpretarse como una forma de sublimación de los impulsos inconscientes, canalizándolos hacia expresiones artísticas o intelectuales que adquieren una representación simbólica en el preconsciente.

La conciencia, comparable a una linterna que ilumina una porción limitada del vasto psiquismo, se sitúa en la frontera entre el mundo interno y el externo. A través de los sentidos, la conciencia recibe información del entorno; sin embargo, esta información es filtrada y organizada por mecanismos de percepción y atención. Los deseos, creencias y experiencias previas modulan la selección e interpretación de los estímulos, dando lugar a una percepción subjetiva de la realidad. La capacidad de enfocar la atención en aspectos específicos del

entorno y mantenerlos en la conciencia resulta esencial para la adaptación y la supervivencia (Freud, 1923).

El Ello

En su modelo, Freud (1923) explica que el Ello representa las tendencias instintivas que emanan de la parte más primitiva de la psique. Operando completamente en el inconsciente, su función primordial es facilitar la descarga de la excitación generada por estímulos internos y externos en el organismo. El Ello se rige por el principio del placer, buscando la gratificación inmediata de las necesidades instintivas, sin consideración por la realidad o la moralidad.

El Superyó

El Superyó, por otro lado, emerge como una estructura que evalúa las acciones del Yo en función de los principios sociales y éticos internalizados. Actúa como la conciencia moral, reflejando en la personalidad los valores y las normas culturales de la comunidad (Freud, 1923). Un ejemplo ilustrativo es la tensión que experimenta un individuo en un evento al sentir un fuerte impulso de comer (instinto del Ello). Mientras el Ello buscaría la satisfacción inmediata lanzándose sobre la comida, el Superyó interviene señalando la inadecuación de tal comportamiento en ese contexto social (Freud, 1923).

El Yo

El Yo se localiza principalmente en la conciencia, aunque mantiene conexiones con el inconsciente y el preconscious (Freud, 1923). Su función principal es mediar entre los impulsos internos del Ello, las demandas del mundo exterior y las restricciones del Superyó (Freud, 1923). El Yo opera bajo el principio de realidad, buscando satisfacer los deseos del Ello de manera realista y socialmente aceptable.

La resolución de la tensión entre las demandas del Ello y las prohibiciones del Superyó recae en el Yo (Freud, 1923). La conciencia, como manifestación del Yo, actúa como un regulador, elaborando planes de acción prácticos antes de tomar decisiones y permitiendo que la persona controle sus impulsos hasta encontrar un momento socialmente adecuado para su

expresión (Freud, 1923). El Consciente, a través de funciones mentales como el razonamiento, el juicio y la atención, aborda la realidad mediante la planificación y la reflexión.

Desde la perspectiva psicoanalítica, la creatividad se vincula a los procesos primarios y al inconsciente, donde se gesta la inspiración para nuevas formas de expresión (Freud, 1905). Además, las experiencias tempranas desempeñan un papel crucial como motor de la expresión artística y la creatividad (Freud, 1905; Kris, 1952).

Diversas investigaciones han explorado la personalidad creativa desde este enfoque, buscando identificar características distintivas y estilos de funcionamiento mental (rasgos, factores, tipos) que influyen en la inteligencia, la creatividad y el carácter creativo (Kris, 1952).

Freud (1905, 1923) postuló que la creatividad surge de un conflicto inconsciente. En este sentido, el psicoanálisis aplicado a la actividad creativa busca establecer conexiones entre los procesos primarios (instintivos) y los procesos secundarios (conscientes y racionales), influenciados por la personalidad individual y las experiencias de la infancia.

En consecuencia, la capacidad creativa depende de la integración de estas dinámicas en una personalidad particular moldeada por vivencias específicas. Es fundamental comprender que la conceptualización freudiana del Ello, el Yo y el Superyó no alude a entidades separadas, sino a procesos, funciones y dinámicas interrelacionadas que operan constantemente en la psique (Freud, 1923).

En el psicoanálisis, se identifica un conflicto entre los impulsos instintivos, regidos por el proceso primario, y las limitaciones sociales impuestas por el proceso secundario (Freud, 1905). La resolución de este dilema moldea el carácter del individuo. Una vía para superar esta contradicción es la sublimación, que implica la transformación de los contenidos inconscientes de manera socialmente aceptable. Sin embargo, cuando la sublimación no se logra, el deseo primario puede ser reprimido (Freud, 1905, 1923).

El principal aporte del psicoanálisis al desarrollo de la creatividad radica en reconocer la relevancia de los procesos primarios que se generan en un ámbito inconsciente y en la posibilidad de que dicho material inconsciente se exprese de manera consciente. Gillie Bolton (1999) menciona que los psicoanalistas que exploran la creatividad se dividen en dos enfoques:

– Aquellos que piensan que la función del Yo y los procesos secundarios son más significativos.

– Aquellos que consideran que las funciones del Ello y los procesos primarios son más importantes. (Bolton, 1999, “Reflective Practice: Writing and Professional Development”)

Este modelo sugiere que las técnicas que guían la atención hacia el interior del ser humano pueden enseñar el acceso al inconsciente, utilizando métodos como la meditación, que busca liberar lo consciente (Freud, 1900, “La interpretación de los sueños”).

El gráfico alterado de Kubie, citado por Allport (1961:188), muestra la notable diferencia entre las vidas de quienes están guiados mayormente por intenciones, metas y planes conscientes y aquellas que son movidas por impulsos inconscientes (Kubie, 1958; Allport, 1961, “Pattern and Growth in Personality”). La presencia del preconscious se puede observar en estos dos niveles (consciente e inconsciente). Según el gráfico, esta área de recuerdos que se pueden acceder es fundamental para la creatividad, ya que, en individuos creativos, depende tanto del preconscious como del consciente (Kubie, 1958; Allport, 1961, “Patrón y Crecimiento en la Personalidad”).

4.2 LA CREATIVIDAD Y EL ARTE.

Los especialistas en la evaluación de la creatividad la explican de esta forma:

Se trata de la capacidad y habilidad para generar ideas originales y comunicarlas (Saturnino De la Torre 1991; citado en Albarracín y Kemelmajer, 2003:85).

Es un proceso que implica la creación de ideas y teorías, su revisión y la difusión de los resultados, teniendo en cuenta que lo que se obtiene debe ser algo novedoso (Thurstone, 1952; citado en Albarracín y Kemelmajer; 2002:85).

Es la aptitud para inventar algo original, como un producto, una técnica o una nueva forma de percibir la realidad. La creatividad abarca la capacidad de abandonar caminos habituales, cuestionar normas y superar pensamientos y acciones convencionales (Gervilla Castillo, A.; citado en Gallego García, C.; 2003)

Albarracín y Kemelmajer (2002:86-87) analizan la creatividad, que ha sido descrita por otros investigadores desde diferentes puntos de vista:

Actitud (tendencia hacia algo, que puede ser innata o adquirida), motivación y nivel de interés, lo cual es fundamental para desarrollar habilidades personales.

Aptitud (habilidad para realizar algo, disposición, adecuación y competencia). Esto se vincula con la capacidad de pensar de manera independiente, romper con patrones y estar guiado por decisiones personales en relación al objeto.

Proceso (desarrollo a través del tiempo, avance, mejora y evolución).

Hace referencia a las acciones necesarias para materializar un producto, incluyendo tanto a la persona como a las variables que influyen en la producción.

Producto (resultado creado, artículo elaborado o confeccionado. Un producto es considerado creativo si es nuevo y valioso.

Desde estas perspectivas, se puede entender la creatividad de un modo más amplio como "la cualidad humana que permite, a través de un proceso de autoconstrucción, ajustarse a situaciones concretas, uniendo diferentes elementos de la naturaleza y la cultura, para modificar su entorno y a sí mismo." (Fader, 2005:21).

Graciela Aldana (1996:32-40) menciona tres generaciones que han estudiado la creatividad. La primera se centra en examinar los procesos mentales relacionados con el pensamiento creativo y sus componentes. Los primeros estudios sobre creatividad desde un enfoque psicológico comenzaron en los años 50, donde figuras como Guilford, Torrance y otros pioneros, pusieron gran énfasis en el pensamiento creativo y ofrecieron diferentes perspectivas sobre sus elementos. Muchos estudios de esa época y de años posteriores se enfocaron en cómo evaluar y fomentar las diversas habilidades asociadas al pensamiento creativo.

El pensamiento creativo es fundamental, ya que ha impulsado el desarrollo de las civilizaciones. Mediante la imaginación, uno de sus componentes clave, la creatividad transformacional nos ha permitido modificar nuestro entorno y reinventar nuestra identidad.

Las primeras investigaciones acerca de la creatividad sentaron las bases para reconocer las habilidades cognitivas que le están asociadas. Este conocimiento ha sido fundamental para la creación de programas y recursos que buscan impulsar la creatividad en diversas áreas, abarcando desde la educación hasta el sector empresarial. Según Guilford (1978, 124), su análisis sobre el pensamiento creativo ofrece una nueva visión sobre la conexión entre pensamiento, aprendizaje y creatividad. Él menciona las formas de pensar reconocidas como "producción convergente" y "producción divergente", además de señalar una categoría relacionada con habilidades de transformación. Estos dos tipos de pensamiento, convergente y divergente, son procesos mentales clave para solucionar problemas.

Fomentar la creatividad implica facilitar y alentar el uso de ambos tipos de pensamiento, lo que a su vez incrementa la habilidad de emplearlos eficazmente durante el proceso creativo. Guilford, citado en (Estrada, 1985, 56), quien ha investigado ampliamente en este campo, resalta cuatro aspectos del pensamiento creativo:

Fluidez: se relaciona con la cantidad de ideas que una persona puede generar sobre un tema dado. Por ejemplo, se mide por el número de soluciones que se propone para un problema en un tiempo específico.

Flexibilidad: está vinculada a la diversidad y variedad en las ideas generadas. Esta capacidad proviene de la habilidad para trasladarse de una categoría a otra sin dificultad, abordando los problemas desde diferentes ángulos. No se mide únicamente por el número total, sino por la variedad de tipos. Cuando se habla de respuestas flexibles, se refiere a respuestas de diversas naturalezas o fuentes que no parecen relacionadas entre sí para la misma pregunta.

Originalidad: se entiende como la capacidad de generar ideas nuevas, inusuales o raras en un contexto dado, que son significativas y pertinentes para la tarea o el problema presentado.

Viabilidad: se entiende como la habilidad de desarrollar, explicar y llevar a cabo ideas originales, transformándolas en soluciones prácticas que tengan una verdadera probabilidad de implementación para lograr resultados positivos.

4.3 SOBRE LOS SENTIDOS, LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD.

Los cinco sentidos constituyen los caminos a través de los cuales experimentamos el entorno. La vista nos permite observar la luz y las formas utilizando los ojos, en tanto que el oído transforma las ondas del sonido en señales eléctricas que reconocemos como sonidos. Por su parte, el olfato identifica y diferencia los aromas gracias a los receptores que se encuentran en la nariz, y el gusto reconoce los diferentes sabores a través de las papilas en la lengua. El tacto, de igual manera, nos capacita para percibir la presión, la temperatura y el dolor a través de la piel.

Las emociones, que son reacciones psicofisiológicas a estímulos tanto internos como externos, pueden ser tanto positivas como negativas, y son fundamentales en la toma de decisiones y en la forma en que interactuamos con los demás. El sistema límbico del cerebro regula estas reacciones.

La conexión entre los sentidos y las emociones es muy intensa. Las imágenes visuales pueden desencadenar reacciones emocionales fuertes, así como la música puede activar zonas del cerebro que están asociadas con la recompensa y las emociones. Los olores tienen una relación cercana con los recuerdos y los sentimientos, mientras que los sabores pueden

afectar nuestro estado emocional. El contacto físico a menudo provoca sensaciones de seguridad y amor, y las experiencias dolorosas pueden generar miedo o ansiedad. La neurociencia ha comprobado que los sentidos activan diferentes áreas del cerebro, afectando nuestras emociones y comportamientos.

Scott Barry Kaufman, científico líder del Instituto de Imaginación en el Centro de Psicología Positiva de la Universidad de Pensilvania, menciona en su artículo publicado en la revista *Muy Interesante* (Mora, 2024, 2) que las emociones fuertes, ya sean positivas o negativas, pueden fomentar la creatividad. Según Kaufman, las emociones positivas, como el entusiasmo y la alegría, expanden nuestra atención y nos permiten explorar una variedad más amplia de ideas y puntos de vista. Esta expansión de la atención favorece el pensamiento divergente, que es fundamental para generar ideas creativas.

Por otro lado, (Ivcevic et al., 2007, 219), investigadora en el área de creatividad y emociones, sostiene que las emociones negativas también pueden ser útiles para la creatividad. Por ejemplo, la ira que surge de sentir que se ha cometido una injusticia puede impulsar a las personas a buscar nuevas ideas y soluciones que aborden la causa de su frustración. Sin embargo, es crucial que la causa de la emoción negativa esté relacionada con el contexto creativo para evitar efectos dañinos.

La teoría del "ampliar y construir" de Barbara Fredrickson (2009) también respalda la noción de que las emociones positivas aumentan nuestra gama de pensamientos y acciones, lo que a su vez desarrolla recursos personales duraderos, tales como la creatividad y la resiliencia. Fredrickson señala que las emociones positivas no solo nos proporcionan bienestar en el instante, sino que también nos preparan para enfrentar futuros desafíos de manera más innovadora y efectiva.

Torrance afirma que "los aspectos emocionales son más significativos que los racionales en el proceso creativo"

El oído.

Podemos basarnos en las experiencias de las personas ciegas que interpretan el mundo como una construcción a través de una mezcla de sentidos. Aunque estos sentidos son diferentes a la vista, permiten una gran comprensión de su entorno. Según un estudio de Cabrero (Cabrero, 2018, 31), la ausencia de la visión lleva a desarrollar y educar los sentidos

que no se relacionan con las imágenes. Esto da lugar a nuevas formas de interacción y aprendizaje sobre las formas y los espacios. "Experimentamos el mundo a través de nuestra totalidad física; contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos. Nuestra experiencia del mundo gira en torno a nuestro cuerpo. Nuestro hogar es el santuario de nuestra identidad, así como de nuestra memoria. Mantenemos un diálogo constante con nuestro entorno, que hace imposible separar nuestra imagen del yo de su contexto espacial y situacional." (Pallasmaa, 2011, 76)

"Los sonidos de los violines, los tonos profundos de los contrabajos y en especial los instrumentos de viento representaban para mí toda la fuerza del crepúsculo. En mi mente vi todos mis colores, estaban frente a mí. Líneas salvajes y casi locas se dibujaron ante mí" (Kandinsky, 2004, p. 103).

"Yo he practicado un poco de esquí, así que cuando esquío, mi percepción de velocidad, por ejemplo, no se basa en la velocidad real que llevo, sino en el viento y el ruido que genero. Si voy despacio, pero hay mucho viento, siento más velocidad que si voy rápido y no hay aire. Supongo que tú determines la rapidez según lo rápido que pasan las cosas a tu alrededor. Yo carezco de esa información, así que lo que percibo del viento y la fricción puede darme una sensación errónea." (Cabrero, 2018, 25)

El tacto.

Pedro Luis Castro Alonso (Alonso, 2021, 6) menciona en su artículo lo que se conoce como tacto, describiendo cómo este sentido, considerado poco importante, es esencial para captar nuestro entorno. La sensación táctil se basa en la piel, que es el órgano más extenso y sensible de nuestro cuerpo. Incluso la córnea de nuestros ojos tiene una cobertura de piel modificada. Sin embargo, el sentido del tacto no se limita a la piel en sí misma. Alrededor de la piel, a diferentes profundidades y en lugares específicos, hay alrededor de 5 millones de estructuras especializadas que llamamos receptores. Estas son terminaciones de neuronas sensitivas que pueden estar encapsuladas, formando discos o terminaciones nerviosas libres. (2021). Por esta razón, no podemos dejar de recopilar relatos sobre este sentido.

El sol intermitente puede causar más confusión. Si pasas por un lugar donde hay sombras y luz alternando, se siente frío y calor repetidamente, y resulta difícil identificar si hay un objeto presente o no. (Cabrero, 2018)

El ojo funciona como un órgano que percibe la distancia y la separación, en contraste con el tacto, que se relaciona con la cercanía, la intimidad y el afecto. Mientras el ojo examina, supervisa y explora, el tacto se conecta y acaricia. (Pallasmaa, 2011, 60)

El olfato.

La conexión entre los sentidos y el teatro genera preguntas esenciales sobre cómo se representan las cosas y se crean significados. Investigaciones recientes, como las realizadas por Denise E. Cole y Mary Fleischer (2015), han destacado el papel crucial de los sentidos, en particular del olfato, en la producción de experiencias teatrales únicas. Sin embargo, incluir el olfato en los análisis teatrales presenta retos metodológicos que necesitan nuevas herramientas teóricas. Sally Banes (Banes, 2012, 29) sugiere el término 'diseño de aroma' para abordar esta problemática y enriquecer nuestra comprensión de cómo los sentidos influyen en nuestra vivencia del teatro. Estas investigaciones forman parte de un movimiento más amplio que busca resaltar la dimensión sensorial del arte y desafiar la preeminencia de la vista en la apreciación estética.

Al investigar las potencialidades del olfato, el gusto y el tacto en el ámbito teatral, tanto artistas como investigadores están abriendo nuevas posibilidades para crear experiencias más envolventes y significativas para el público. *Aplicación de Teorías en el Teatro a Ciegas*.

Antecedentes de Teatro Ciego

Las experiencias de Teatro a Ciegas mencionadas antes, como la de Ricardo Sued en Córdoba, Argentina, en 1991, proponen que sumergirse en la penumbra de estas representaciones artísticas estimula sentidos que estaban dormidos. Esto lleva al espectador a iniciar un recorrido sensorial donde la imaginación se activa más allá de lo que se ve. La experiencia teatral se transforma en un vehículo para desarrollar empatía, permitiendo que el público se conecte con otras realidades y “se ponga en el lugar de otro”. Se recopilan no solo relatos sobre lo que se experimenta con los ojos cubiertos, sino también sobre cómo se intensifican las sensaciones del público.

El teatro a ciegas ofrece una magnífica oportunidad para investigar cómo la carencia de estímulos sensoriales puede influir en la creatividad y la percepción. Pero antes de avanzar, es fundamental considerar el concepto de “percepción”. Se puede afirmar que esta no es simplemente una ventana despejada, sino un proceso activo de construcción personal. Esta se

ve afectada por factores internos como los cognitivos, emocionales y culturales. Así, la percepción no representa fielmente la realidad, sino que se trata de una interpretación cultural y personal de los estímulos que recibimos, según Jerome Bruner en 1951.

El lenguaje, como un sistema de símbolos, configura nuestra experiencia perceptiva y nos brinda las herramientas necesarias para comunicarla. Sin embargo, al mismo tiempo, puede limitar nuestra capacidad de experimentar el mundo de manera inmediata e innata. Las ilusiones ópticas y los sesgos en nuestro razonamiento resaltan la naturaleza subjetiva de la percepción y el papel del inconsciente en moldear nuestra experiencia con el entorno.

Percepción Sensorial en el Teatro a Ciegas: La vivencia de una función de teatro a ciegas puede funcionar como un laboratorio para analizar cómo la falta de visión intencionada impacta la percepción sensorial y la creatividad.

Como menciona Nuria Pérez Cabrero (2018): Evitar el exceso de imagen representa una ocasión excepcional para centrarse en escuchar el entorno, la naturaleza y el espacio que nos rodea.

5) OBJETIVO GENERAL

Investigar si la privación visual en una experiencia de Teatro a Ciegas aumenta la sensibilidad de los sentidos y enriquece el proceso imaginativo creativo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1- Explorar la comprensión que poseen los participantes sobre la representación teatral.
- 2- Analizar y comparar el nivel de implicación e involucramiento en la experiencia de Teatro a Ciegas que manifiestan los espectadores.

6) METODOLOGÍA

Técnicas y recolección de información.

En nuestra investigación sobre el teatro a ciegas, los enfoques cualitativos resultan ser herramientas cruciales para analizar la complicada construcción social de las experiencias sensoriales y emocionales en un contexto escénico inusual. Este enfoque, que ve el mundo social como un conjunto de significados y símbolos, nos ayuda a profundizar en las experiencias de los actores y del público, revelando las dinámicas subjetivas que afectan su comprensión de la realidad. Existe una extensa literatura que menciona sus antecedentes

(Cornejo, 2006; Kormblit, 2004; Sarabia, 1985; Valles, 1997). Muchos autores coinciden en que estos métodos han sido utilizados en diversas áreas del conocimiento, como las ciencias sociales, abarcando disciplinas como la psicología, antropología y sociología. Dentro de este enfoque, nos centraremos en la observación participativa, esencial para comprender los significados y prácticas sociales vinculados al teatro a ciegas. Inmersos en el entorno de las representaciones, se pueden recoger datos valiosos y detallados sobre las interacciones, jerarquías y sistemas de significación que conforman este ámbito teatral.

Gutiérrez y Delgado (1995) indican que la observación participativa requiere una inmersión prolongada en el grupo objeto de estudio, lo que permite al investigador tener una comprensión tanto interna como externa. Con esta metodología, se busca:

- Entender los significados: Revelar las interpretaciones que el público asigna a sus vivencias en el teatro a ciegas.
- Reconocer patrones: Identificar regularidades y jerarquías en las interacciones sociales.
- Examinar la comunicación: Analizar los códigos y símbolos que se utilizan para crear significado en este entorno específico.

Sin embargo, la observación participativa presenta algunos retos metodológicos. Es fundamental encontrar un equilibrio entre la participación y la objetividad en el análisis, evitando introducir interpretaciones subjetivas. También es importante establecer divisiones claras entre los roles de investigador y participante para asegurar la validez de los datos.

Taylor y Bogdan (1996) subrayan la necesidad de mantener una actitud abierta y flexible a lo largo de la investigación, permitiendo que la muestra cambie conforme se avanza en el estudio. Ruiz e Ispizúa (1989), por su parte, destacan la importancia de gestionar las relaciones de reciprocidad con los participantes para que no afecten los resultados.

Por lo tanto, la observación participativa proporciona una oportunidad única para investigar la complejidad del teatro a ciegas. Al combinar la inmersión en el entorno con un análisis exhaustivo, esta metodología facilita la creación de un conocimiento profundo y contextual sobre las prácticas teatrales y las experiencias de quienes participan en ellas.

Fuente de datos y Métodos de Recolección de Información:

Entre las herramientas proporcionadas por las metodologías cualitativas en la investigación del teatro a ciegas, se eligió centrarse en la técnica de la entrevista. Según lo que mencionan Campoy y Gomes (2009), la entrevista se presenta como una interacción intencional entre dos partes, con el propósito principal de entender las ideas subjetivas de quienes participan. En el ámbito del teatro a ciegas, la entrevista a fondo se destaca como un recurso esencial para descubrir los significados que actores, directores y espectadores asocian con sus vivencias sensoriales y emocionales en un escenario sin estímulos visuales.

La entrevista, que es una técnica cualitativa, se distingue por su adaptabilidad y su habilidad para investigar a fondo las experiencias personales. Mediante un diálogo abierto y empático con los participantes, el investigador puede acceder a un mundo de significados que, de otro modo, permanecerían ocultos.

Técnica y recolección

6.1 UNIVERSO Y POBLACIÓN.

La investigación se llevó a cabo a través de un estudio experimental que incluyó a un grupo de cuarenta individuos. Estos participantes fueron convocados de manera pública para asistir a una función de teatro a ciegas, que tuvo lugar en un salón privado preparado para el espectáculo. Durante esta actividad, se les impidió el uso de la vista al vendarles los ojos. La duración del evento fue de ochenta minutos. El objetivo de este estudio era analizar cómo la privación intencionada de la vista durante la función podría aumentar la sensibilidad hacia otros sentidos, especialmente el oído, y si esta mayor respuesta emocional podría potenciar la creatividad. En la primera etapa de la intervención se trabajó con el grupo completo de espectadores, recolectando información sobre si habían tenido experiencias previas con el teatro a ciegas o si tenían algún conocimiento sobre este tipo de teatro antes de participar en esta función. La segunda etapa incluyó la solicitud de que los participantes se unieran a una entrevista semi estructurada, facilitando un formulario en papel que se debía entregar al

finalizar el evento.

6.2 UNIDADES DE ANÁLISIS

No se centró en el concepto de discapacidad, sino en diversas maneras de realizar experimentación teatral, enfocándose en la creatividad y la educación, considerando al teatro como un espacio tanto creativo como educativo. Se abrió al público en general como una forma distinta de vivir la experiencia artística.

En lo que respecta al teatro a ciegas, la entrevista permite explorar diferentes aspectos, como:

- La experiencia del espectador: ¿Cómo percibe y vive el público las representaciones sin la visión?
- La función del lenguaje: ¿Cómo se usa el lenguaje verbal y no verbal para transmitir emociones, sensaciones y significados en un contexto teatral inusual?

Es relevante señalar que, aunque el lenguaje es un aspecto fundamental en la entrevista, para el teatro a ciegas también es vital tener en cuenta otros elementos no verbales de comunicación, como el tono vocal, los gestos y las sensaciones físicas.

Al igual que en otros estudios cualitativos, la entrevista puede variar en su forma, desde entrevistas estructuradas con un guion fijo hasta entrevistas más abiertas donde el investigador puede explorar los temas que surgen. Para el teatro a ciegas, las entrevistas semiestructuradas me parecieron más adecuadas, ya que ofrecen la combinación de flexibilidad necesaria para tratar lo particular de cada experiencia, junto con la estructura suficiente para asegurar la comparabilidad de la información recolectada.

Reacciones Fisiológicas:

- Expresiones faciales: Sonrisas, ceños fruncidos, gestos de sorpresa o tensión.
- Respiración: Cambios en el ritmo y profundidad según la escena.
- Postura corporal: Tensión en los músculos, movimientos involuntarios, cambios en la posición.

- Ritmo cardíaco: Variaciones causadas por estímulos emocionales.

Reacciones Emocionales:

- Sentimientos manifestados: Alegría, tristeza, miedo, sorpresa, tranquilidad, entre otros.
- Intensidad emocional: Fuerte, moderada, débil.
- Transformaciones emocionales a lo largo de la obra: Transiciones entre distintas emociones.

Participación Activa:

- Interacción con el entorno: Tocar objetos, desplazarse por el espacio, reaccionar a estímulos sonoros.
- Participación en forma verbal: Comentarios, preguntas, respuestas a los actores.
- Intensidad de inmersión: Grado de compromiso con la experiencia teatral.

Percepción Sensorial:

- Sensibilidad a los sonidos: Reconocimiento de diferentes sonidos, percepción de su dirección y distancia.
- Percepción táctil: Respuesta ante diferentes texturas, temperaturas y movimientos.
- Percepción olfativa: Identificación de olores y su relación con la escena.
- Percepción gustativa: Particularmente si la obra incorpora elementos para degustar.

Cognición y Construcción de Significados:

- Formación de imágenes mentales: Visualización de la escena a pesar de la oscuridad.

- Interpretación de la trama: Comprensión de la historia y reconocimiento de los personajes.

- Asociaciones de ideas: Conexión de la experiencia teatral con situaciones personales.

Comportamiento Social:

- Interacción con otros espectadores: Conversaciones y reacciones en conjunto.

- Respeto por las normas: Cumplimiento de las instrucciones y el silencio durante la actuación.

Evaluación de la Experiencia:

- Grado de satisfacción: Nivel de placer que se siente durante la experiencia.

- Puntos destacados: Características que más impresionaron al público.

- Recomendaciones para mejorar: Observaciones útiles para próximas presentaciones.

Categoría	Variables a Observar tabla 1
Reacciones Fisiológicas	Expresiones faciales,
	respiración,
	postura corporal,
Reacciones Emocionales	Sentimientos expresados
	intensidad emocional
	cambios emocionales a lo largo de la obra
Participación Activa	Interacción con el entorno, participación verbal, grado de inmersión
Percepción Sensorial	Sensibilidad a los sonidos, percepción táctil, percepción olfativa, percepción gustativa
Cognición y Construcción de Significados	Creación de imágenes mentales, interpretación de la historia, asociación de ideas

Comportamiento Social	Interacción con otros espectadores, respeto por las normas
Evaluación de la Experiencia	Satisfacción general, aspectos más destacados, sugerencias de mejora

Tabla 1

Participante	Edad	Género	Experiencia previa	Conocimiento del género teatral	Sentimiento al principio	Sentimiento al final
1	25	M	NO	SI	INTRIGA	RELAJACIÓN
2	45	F	NO	SI	INTRIGA	MIEDO
3	37	F	NO	SI	ALEGRÍA	MIEDO
4	19	F	SI	NO	MIEDO	RELAJACIÓN
5	24	M	SI	NO	MIEDO	TENSIÓN
6	55	F	NO	SI	INTRIGA	ALEGRÍA
7	31	F	NO	SI	EXPECTATIVA	RELAJACIÓN
8	37	F	SI	SI	ANSIEDAD	TENSIÓN
9	24	F	S	SI	MIEDO	MIEDO
10	48	F	NO	SI	EXPECTATIVA	RELAJACIÓN
11	18	M	NO	SI	ANSIEDAD	RELAJACIÓN
12	23	M	NO	SI	MIEDO	ALEGRÍA
13	60	F	NO	NO	TENSIÓN	TENSIÓN
14	58	F	NO	NO	MIEDO	TENSIÓN
15	38	M	NO	SI	MIEDO	TENSIÓN
16	40	M	NO	NO	EXPECTATIVA	ANSIEDAD
17	40	M	SI	SI	MIEDO	ALEGRÍA
18	59	F	SI	NO	MIEDO	TENSIÓN
19	57	F	NO	NO	NERVIOSISMO	ALEGRÍA
20	35	F	NO	NO	ENOJO	MIEDO

21	45	F	NO	NO	MIEDO	RELAJACIÓN
22	70	M	SI	SI	EXPECTATIVA	ANSIEDAD
23	36	M	SI	SI	TENSIÓN	ALEGRÍA
24	67	M	SI	SI	MIEDO	MIEDO
25	65	F	SI	NO	ALEGRÍA	EXPECTATIVA
26	47	M	SI	NO	RELAJACIÓN	ANSIEDAD
27	43	F	NO	SI	MIEDO	MIEDO
28	66	F	NO	SI	ALEGRÍA	INTRIGA
29	26	F	NO	SI	EXPECTATIVA	MIEDO
30	29	M	NO	SI	INTRIGA	ANSIEDAD
31	27	F	SI	SI	ENOJO	ENOJO
32	48	F	SI	NO	ANSIEDAD	DECEPCIÓN
33	49	F	SI	NO	EXPECTATIVA	DESILUSIÓN
34	32	F	SI	NO	ENOJO	ENOJO
35	44	M	NO	NO	ANSIEDAD	ENOJO
36	56	M	NO	NO	INTRIGA	ALEGRÍA
37	59	M	NO	SI	ANSIEDAD	ALEGRÍA
38	24	M	NO	SI	SERENIDAD	ALEGRÍA
39	49	F	SI	SI	ENOJO	ENOJO
40	19	F	SI	SI	ALEGRÍA	ENOJO

Datos Demográficos tabla 2

Edad:

Género:

¿Has asistido anteriormente a una obra de teatro a ciegas? Sí / No

¿Conocías algo sobre el teatro a ciegas antes de asistir a esta obra? Sí / No

Tabla 2

Espectador	EDAD	GÉNERO	Participaste anteriormente una obra de T. C	CONOCIAS T. C
1	25	M	No	Si
2	45	F	No	No
3	37	F	Si	Si
4	19	F	No	Si
5	24	M	No	No

A partir de esta pequeña muestra elegida al azar, se concluye que el 80% de las personas que participaron no ha ido a obras de teatro a ciegas. Sin embargo, el 60% de ellos tenía alguna referencia, aunque muy vaga, sobre el tema general de una obra de teatro a ciegas.

Experiencia Sensorial tabla 3

- ¿Qué sentidos fueron los más estimulados durante la obra? (Marca todos los que apliquen)
 - Oído
 - Tacto
 - Olfato
 - Gusto
- ¿Hubo algún momento en el que alguno de tus sentidos se sobre estimuló? Sí / No, ¿cuál?
- ¿Crees que la ausencia de la vista te permitió apreciar otros sentidos de manera más intensa? Sí / No

Tabla 3

Esp	Edad	Género	Oído	Tacto	Olfato	Gusto	Sentido Sobre estimulado	Ausencia Vista que Sobre estímulo
1	25	M	X				SI OÍDO	OÍDO
2	45	F	X				SI/TACTO	OÍDO
3	37	F	X				SI/OÍDO	OÍDO
4	18	F	X				SI/OÍDO	OÍDO
5	24	M	X				SI/OÍDO	OÍDO

Todos los participantes están de acuerdo en que el sentido que más se desarrolla en la falta de la vista es el oído.

Reacciones Emocionales – tabla 4

- ¿Qué emociones experimentaste durante la obra? (Marca todas las que apliquen)
 - Alegría
 - Tristeza
 - Miedo
 - Sorpresa
 - Calma
 - Otras (especificar)
- ¿Hubo algún momento en el que experimentaste un cambio emocional significativo? Sí / No, ¿cuál?
- ¿Cómo describirías la intensidad de las emociones que sentiste? (Muy baja, baja, moderada, alta, muy alta)

Tabla 4

Esp	Edad	Género	Emociones	Cbio. Emocional	Intenc. Emocional
1	25	M	Sorpresa	En los silencios	Alta
2	45	F	Sorpresa	En los gritos	Muy Alta
3	37	F	Miedo	Susurros	Alta
4	19	F	Calma	no	Baja
5	24	M	Tristeza	En los Gritos	Alta

La sorpresa es la emoción que ocurre con más frecuencia como un incidente, mientras que el miedo, la tranquilidad y la tristeza lo hacen en menor medida.

Participación y Construcción de Significados – tabla 5

- ¿Te sentiste involucrado/a en la historia? Sí / No
- ¿Pudiste crear imágenes mentales de la escena? Sí / No
- ¿Crees que entendiste la trama de la obra? Sí / No
- ¿Hubo algún momento en el que te perdiste o te confundiste? Sí / No, ¿cuál?

Tabla 5

Esp.	Edad	Género	Involucrado En la historia	Imágenes Mentales	Compresión De la historia	Momento de confusión
1	25	M	SI	SI	SI	NO
2	45	F	SI	SI	SI	SI
3	37	F	SI	SI	SI	NO
4	19	F	SI	SI	SI	NP

Esp.	Edad	Género	Involucrado En la historia	Imágenes Mentales	Compresión De la historia	Momento de confusión
1	25	M	SI	SI	SI	NO
5	24	M	SI	SI	SI	SI

La falta intencionada de la vista presentó un reto para el 40% del público, que expresó problemas para formar una imagen mental clara y adecuada de la situación. Sin embargo, todos los participantes coincidieron en que la experiencia los conectó profundamente narrativa, mostrando cómo el cerebro puede generar imágenes mentales complejas y detalladas a partir de estímulos sensoriales restringidos.

Evaluación General – tabla 6

- ¿Cómo valorarías tu experiencia general en la obra de teatro a ciegas? (Muy negativa, negativa, neutral, positiva, muy positiva)
- ¿Qué aspectos de la obra te gustaron más?
- ¿Qué aspectos de la obra mejorarías?
- ¿Recomendarías esta experiencia a otras personas? Sí / No, ¿por qué?

Sección Abierta:

- ¿Hay algo más que quieras compartir sobre tu experiencia?

Tabla 6

Esp.	Edad	Género	Valoración De la Exp.	Aspectos Significativos	Aspectos A mejorar	Recomendarías
1	25	M	Positiva	Narrativa	Espacio	si
2	35	F	Muy positiva	Narrativa	No sé	si
3	47	F	Muy positiva	Sonidos	ninguno	si
4	19	F	Positiva	Voces	Más tiempo	si
5	24	M	Positiva	Voces	Ninguno	si

Según los encuestados, el 60% de los participantes consideró que la experiencia fue muy satisfactoria y la evaluaron positivamente. Por otro lado, el 40% de las respuestas sobre los aspectos más importantes fueron algo vagas, refiriéndose solo a la narrativa y las voces. Esto indica que es necesario explorar más a fondo otros elementos de la presentación que podrían haber afectado cómo la vieron los espectadores. A pesar de esta limitación, todos los participantes recomendarían la experiencia, lo que muestra un elevado nivel de satisfacción general.

RELATO DE LAS EXPERIENCIAS.

Se pidió a cinco personas que compartieran sus impresiones sobre lo que vivieron. Los espectadores entrevistados no tenían relación con el mundo del teatro y fueron seleccionados al azar.

Temas destacados:

1. *Emociones amplificadas*: Los espectadores comentaron cómo, al tener los ojos cubiertos y al escuchar las narraciones y los efectos, sus emociones y percepciones se intensificaban.

o Experiencia 1: “La oscuridad hizo que mis emociones salieran a la luz y también podía notar cómo los demás mostraban sus sensaciones.”

o Experiencia 2: Generalmente me cuesta conectar con mis sentimientos, pero al tener los ojos cubiertos, sentí mi corazón latir fuertemente y lloré en una parte de la historia.

o Experiencia 3: Fue asombroso cómo mi atención se despertaba; era como si pudiera enfocarme en muchas cosas a la vez, tanto en lo que sentía internamente como en las reacciones de otros.

o Experiencia 4: Cuando los actores utilizaban aromas, fui capaz de identificarlos con más precisión que de costumbre, lo que me ayudaba a crear muchas imágenes mentales.

o Experiencia 5: Las sensaciones que me provocaron en cada relato eran muy intensas, todo parecía estar en una mayor magnitud.

2. *Creatividad en la penumbra*: La mayoría de los entrevistados sintieron que al tener los ojos vendados aparecían imágenes creativas que superaban las que ofrecían las historias.

3. *Técnicas de participación*: Se emplearon varias tácticas para captar la atención del público, como sonidos creados con diferentes objetos, efectos táctiles y un uso variado de micrófonos.

Con base en estos hallazgos iniciales, se puede deducir que:

- La curiosidad y la expectativa son emociones comunes al inicio de esta experiencia teatral. Esto indica que la propuesta puede despertar interés y anticipación en el público.
- El miedo también fue una emoción habitual, lo que sugiere que el teatro ciego puede evocar una amplia variedad de sentimientos, incluyendo los negativos.
- La variedad de emociones al inicio refleja lo subjetiva que es la experiencia teatral y cómo cada persona la experimenta de manera diferente.

Análisis de las emociones finales:

Se realizó un registro de las emociones que compartieron los participantes al concluir la obra. Los resultados muestran que las emociones más comunes al final fueron:

- *Relajación*: Un buen número de participantes indicó que se sintieron relajados al término de la experiencia, sugiriendo que el teatro puede ser una actividad que favorece la tranquilidad y el bienestar.

- **Alegría:** Muchas personas manifestaron sentirse alegres o satisfechas después de presenciar la obra, indicando que el contenido y la presentación les resultaron agradables.

- **Tensión:** Aunque al principio muchos expresaron sentimientos de miedo o ansiedad, al final también un número considerable de personas reportó sentirse tensas. Esto podría sugerir que la obra pudo evocar emociones más complejas y duraderas.

- **Otras emociones:** Se identificaron también emociones como tristeza, enojo y decepción, aunque con menor frecuencia.

Comparación con las emociones iniciales:

Al analizar las emociones al inicio en comparación con las finales, se pueden observar algunos patrones interesantes:

- **Reducción del miedo y la ansiedad:** En términos generales, las emociones negativas como el miedo y la ansiedad mostraron una disminución. Esto indica que la experiencia teatral, en muchos casos, tuvo un efecto tranquilizador y reconfortante.

- **Aumento de emociones positivas:** Al finalizar la experiencia, se observó un crecimiento notable en emociones positivas como la alegría y la relajación, lo cual sugiere que el teatro puede ser una fuente de placer y satisfacción.

- **Emociones más complejas:** Al final, algunas personas sintieron una gama más amplia de emociones, lo que sugiere que el teatro puede evocar respuestas emocionales más profundas y matizadas.

Tabla 1

Posibles razones para estos cambios: tabla 7

- La conexión personal con la obra: Los espectadores pueden reflejar sus propias vivencias y emociones sobre los personajes y la trama, lo que puede aumentar el impacto emocional.

Estos hallazgos indican que el teatro ciego no solo profundiza las emociones, sino que también estimula una mayor creatividad en los actores y el público. Las técnicas de participación mencionadas son clave para crear un vínculo entre los actores y la audiencia.

Tabla 7

Part.	Edad	Gen ero	Expresiones facial 1-Sonrisa amplia 2-Boca fruncida 3- Frente estirada			Respiración (observación directa) 1-Ritmo regular 2-Ritmo irregular		Postura Corporal 1- Espalda recta,hombros relajados 2- Espalda curvada.hombros caidos 3- Cabeza alta, brazos abiertos		
			1	2	3	1	2	1	2	3
1	35	F	X		x	X		X		x
2	45	F		X			X	X		x
3	70	M	X				X		x	
4	36	M		X			X			x
5	67	M			x	X		X		
6	65	F	X		x	X			x	
7	47	M		X			X			x
8	43	F	X		x		X	X		x
9	66	F		X			X			x
10	26	F			x			X		x
11	29	M	X		x	X			x	
12	27	F		X		X			x	
13	48	F			x		X		x	
14	49	F	X		x			X		x

15	32	F		X				X		
16	44	M		X		X		X		

Postura del cuerpo: Se dividen en tres categorías: espalda erguida, hombros sueltos, espalda doblada y cabeza levantada con brazos extendidos, lo cual puede reflejar distintas modalidades de atención, comodidad o receptividad.

Algunas tendencias generales que podemos notar son las siguientes:

- Expresiones del rostro: La sonrisa amplia es la que se observa con mayor frecuencia. En menor medida aparecen la boca fruncida y la frente tensa.

- Respiración: La mayoría de los participantes presenta un ritmo de respiración irregular.

- Postura del cuerpo: La postura más común parece ser la de espalda doblada y hombros caídos.

Expresiones faciales: Se enfocó en tres tipos: sonrisa amplia, boca fruncida y frente estirada, que pueden indicar diferentes emociones o estados de ánimo.

Respiración: Se registra como ritmo regular o irregular, relacionándolo con niveles de estrés, concentración o relajación.

Postura corporal: Se categorizan en tres tipos: espalda recta, hombros relajados, espalda curvada y cabeza alta con brazos abiertos, que pueden indicar diferentes niveles de atención, comodidad o apertura.

CONCLUSIONES

Las entrevistas y las tablas que se elaboraron ofrecen un primer vistazo a la información que se buscaba. Aunque se identifica la necesidad de un examen más exhaustivo y organizado, es alentador confirmar la hipótesis inicial sobre un vacío en las vivencias relacionadas con este tipo de arte.

Se pudo observar un aumento en la sensibilidad auditiva y una mayor respuesta emocional ante estas situaciones, que resultaron significativas tanto para los espectadores como para los actores. Los actores pudieron desarrollar su creatividad usando diversos recursos técnicos, efectos, voces, sonidos y creando elementos diseñados para generar

sensaciones distintas a través de variadas texturas. Desde mi experiencia como técnico y experimentador en diferentes talleres de teatro, puedo constatar que se evidenció un aumento en el potencial creativo que este tipo de propuestas artísticas puede proporcionar.

El avance de este proyecto sugiere la posibilidad de continuar con futuras implementaciones y, por qué no, abrir nuevas interrogantes y procesos de investigación. Se pudo verificar que la mayoría de los participantes no tenía conocimiento previo sobre este tipo de experiencias que suprimen el sentido de la vista, lo que generó un nivel de involucramiento bastante elevado.

El examen de las entrevistas y tablas realizadas reveló que a medida que aumentaba el compromiso del espectador, también aumentaba la reacción emocional ante los estímulos sonoros.

La incapacidad de ver no limitaba el seguimiento de la obra en sí. Lo que no se podía observar se completaba con la imaginación, la audición y el tacto, permitiendo la observación del proceso creativo en su totalidad.

Este tipo de acciones genera una profunda estimulación para la imaginación, un recurso esencial para el fomento de la creatividad.

En las instituciones educativas, atreverse a explorar y enseñar desde diferentes espacios, superando los límites de lo conocido, enriquece no solo a los educadores, sino que también nos conecta con una educación que vive la creatividad, permitiendo que cada individuo alcance su máximo potencial y, sobre todo, fomente la búsqueda, la experimentación y la aplicación de lo aprendido.

Es importante reconocer que esta experiencia contribuye al desarrollo de la creatividad, convirtiéndose en una herramienta práctica y valiosa.

Referencias bibliográfica

- Allport, G. W. (1961). *Pattern and growth in personality*. Holt, Rinehart and Winston. New York, NY.
- Aldana de Conde, G. (1996). *La travesía creativa: asumiendo las riendas del cambio*. Creatividad e Innovación, Santafé de Bogotá.
- Alonso, L. C. (2021). *El tacto, los ojos de la piel*. theconversation.com/es. español
- Banes, S. (2012). *The Senses*. Andre Lepecki. https://books.google.com.ar/books?hl=en&lr=&id=gLPBni9awkYC&oi=fnd&pg=PP2&dq=sally+banes&ots=IXKddlVA9q&sig=p2CTIBrLcyLxqUm4DcKTj1glz2A&redir_esc=y#v=onepage&q=sally%20banes&f=false
- Bolton, G. (1999). The Therapeutic Potential of Creative Writing:. In *The Therapeutic Potential of Creative Writing*: (p. 53). Jessica Kingsley. https://books.google.com.ar/books?hl=en&lr=&id=Sp_wuhe8QTKC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Bolton,+the+psychoanalysts+of+creativity...&ots=MjZC2dPbsB&sig=PJ8F2I6bhTx7a-FBLVPAAdFcuwn8&redir_esc=y#v=onepage&q=Bolton%2C%20the%20psychoanalysts%20of%20creativity...&f=false
- Cabrero, N. P. (2018). *Ceguera y Espacio Un proceso de Aprendizaje a través de su mirada*. Google Scholar. https://oa.upm.es/51367/1/TFG_Perez_Cabrero_Nuria.pdf
- Estrada, M. R. (1985). Fases del proceso creativo. In *Manual de Creatividad* (Primera edición ed., Vol. 1, p. 39). Editorial Trillas.
- Fader Rosa (2005). *Creatividad y Expresión Musical* (pág 21) editorial EFE Mendoza
- Fleischer, M., & Cole, D. E. (2007). *The Senses in Performance* (ISBN 10: 0-415-28185-7 ed.). Routledge. Ingles
- Fredrickson, B. (2009). The Journal of Positive Psychology. In *Positive Psychology* (Vol. 4, p. 136). Felissa K. Lee. 10.1080/17439760903157109
- Freud, S. (1923). *La interpretación de los sueños* (J. L. López Ballesteros y de Torres, Trad.). Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1900)
- Freud, S. (1972). *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (Luis López-Ballesteros y de Torres). Alianza. (Obra original publicada en 1905)
- Freud, S. (1979). *El yo y el ello*. En *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIX - El yo y el ello, y otras obras (1923-1925)* (J. L. Etcheverry, Trad., pp. [Indicar las páginas específicas si las conoces]). Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1923)

Guilford, P. (1978). *Pensamiento Creativo*. Paidós.

Hervitz, E. (2019). *De lo lúdico a la creatividad*. UNAE.

Ivcevic, Z., Brackett, M., & Mayer, J. D. (2007). Emotional Intelligence and Emotional Creativity. *Journal of personality*, 75(Blackwell Publishing Inc), 199-236. Inglés

Kandinsky, W. (2004). *De lo espiritual al arte*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1911).

Kubie (1958): Allport (1961). *Pattern And Growth in Personality*

Lozano, M. F., Ugaz, G. C., Bechara, A., Huerta de la O, M. V., Ramos, E. G., & Calzada, J. H. T. (2022). *Prácticas inclusivas y derecho a la educación. Experiencias y reflexiones en Perú, Argentina y México* (Primera edición ed.). a Red para la Inclusión Educativa en Chiapas, (RIECHIAPAS.a.c. Español

MARKS, L. U. (2018, junio). *Thinking Multisensory Culture*. EDIMBURGH, University Pres Journal.
<https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/E0264833408000151?role=tab>

Mora, P. (2024). ¿Qué diferencia hay entre una vida feliz, una significativa y otra fructífera? *Muy interesante*. Español

Pallasmaa
 , J. (2011). In *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (p. 76). Gustavo Gili Barcelona. español/ inglés

Saturnino de la Torre (1991) citado por Albarracín y Kemelmajer (2003. 85)

Thurstone (1952) citado por Albarracín y Kemelmajer, *Epistemología de la Creatividad*, Editorial EFE Mendoza.

ANEXO 1

Fotografías de la experiencia teatral



El público es recibido en un espacio ubicado a 20 metros de la entrada de la sala.





Los asistentes son guiados al espacio donde vivenciaran la puesta en escena



El público es recibido por los actores en ese momento se les consulta si quieren continuar con al experiencia



ÍNDICE

1 RESUMEN DEL PROYECTO.....	PAG.4
2- ANTECEDENTES DEL PROBLEMA.....	PAG.5
2.1 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.	PAG.6
2.2 HIPÓTESIS.....	PAG.6
3- JUSTIFICACIÓN.....	PAG. 6-7
4. MARCO TEÓRICO.....	PAG.8
4.1 Modelo psicológico y su relación con la creatividad.....	PAG.8-11
4.2 La creatividad y el arte.....	PAG.11
4.3 Sobre los sentidos, la percepción de la realidad.....	PAG.13
El oído.....	PAG.16
El tacto.....	PAG16
Antecedentes de la Compañía Teatro Ciego.....	PAG.16
5. OBJETIVOS GENERAL y	
específicos.....	PAG.17
6. METODOLOGÍA.....	PAG.17
Técnica y recolección de datos.....	PAG.18
Fuente de datos y Técnicas de Recolección de Información:.....	PAG.19
Técnica y recolección.....	PAG.19
6.1 Universo y Población.....	PAG.19
6.2 Unidad de análisis que compone el universo.....	PAG.20
Reacciones Fisiológicas:.....	PAG.21
Reacciones Emocionales:.....	PAG.21
Participación Activa:.....	PAG.21
Percepción Sensorial:.....	PAG.21
Cognición y Construcción de Significados:.....	PAG.22
Comportamiento Social:.....	PAG.22
Evaluación de la Experiencia:.....	PAG.22-28

Tabla 1

Tabla 2
Experiencia Sensorial

Tabla 3
Reacciones Emocionales

Tabla 4
Tabla 5
Evaluación General

Tabla 6
Relato de las Experiencias.....PAG.29-32

Análisis de las Emociones Finales:

Tabla 7
CONCLUSIÓN.....PAG.33-34

Referencias.....PAG.35

ANEXO 1.....PAG.37