



La entrevista ASEPAU



Jana Pacheco

Accesibilidad, creación y
corresponsabilidad en las artes
escénicas

Fotografía cedida por Jana Pacheco.



Belén Vaz Luis

Socia, vocal y directora de la revista ASEPAU

Arquitecta. Especialista en accesibilidad universal y neuroarquitectura

[@belénvazluis](#)

Dramaturga, directora de escena, historiadora del arte y creadora multidisciplinar, Jana Pacheco desarrolla desde hace años una línea de trabajo singular en el ámbito de las artes escénicas, donde la accesibilidad no aparece como un añadido técnico, sino como una herramienta creativa, metodológica y ética integrada desde el origen de los procesos.

Su investigación, desarrollada junto a la actriz ciega Lola Robles y en diálogo constante con otros perfiles profesionales y artísticos, cuestiona los modelos normativos de creación, producción y exhibición escénica, proponiendo una mirada que cruza accesibilidad, género, infancia, pedagogía y corresponsabilidad institucional.

Entrevistamos —en adelante, **PRE**— a Jana Pacheco —en adelante, **RES**— en este número para profundizar en su pensamiento y su práctica, en un momento en el que la accesibilidad cultural corre el riesgo de reducirse a un cumplimiento formal o normativo. Frente a ello, su trabajo plantea una pregunta de fondo: **¿qué ocurre cuando la accesibilidad se concibe como parte constitutiva de la dramaturgia, del deseo y de la relación entre cuerpos diversos?**

(PRE) Me gustaría que comenzases compartiendo libremente algunas reflexiones desde tu experiencia y tu mirada personal.

(RES) El deseo de trabajar con la accesibilidad viene de la perspectiva de género, de una mirada ecofeminista. Citando a Yayo Herrero, entendemos que los cuerpos no somos independientes: dependemos unas de otras a nivel afectivo, emocional y físico. A veces esta idea se observa desde un lugar capacitista en la que unos cuerpos ayudan a otros, pero a mí me interesa pensarla como un lugar donde la dependencia siempre mutua. Nadie vive solo ni sola.

Desde ahí me acerco a la accesibilidad: entendiendo que nos necesitamos y que necesitamos herramientas que nos faciliten la vida. Ahí, las artes escénicas, si quieren llegar a todas las personas, necesitan incorporar apoyos que permitan disfrutar de un espectáculo a quienes encuentran barreras visuales, auditivas, físicas, cognitivas, etcétera.

Mi trabajo comienza junto a Lola Robles y David Ojeda. En la RESAD, David impulsó una formación, actoral y de dirección de escena, que apostaba por un teatro inclusivo y accesible, y esa mirada me caló muy hondo. Más tarde, trabajando en el Centro Dramático Nacional en una pieza sobre Rosario de Acuña, una escritora que tuvo ceguera intermitente, decidí trabajar con una actriz ciega. Ahí apareció Lola y comenzó una investigación que seguimos desarrollando desde 2018.

La accesibilidad dejara de ser una estrategia técnica añadida al final y pasara a formar parte de la estructura dramática.

Lo que nos interesaba era que la accesibilidad dejara de ser una estrategia técnica añadida al final y pasara a formar parte de la estructura dramática, de la concepción misma del espectáculo. También, parte de la idea de que muchas veces hacemos todo para ellos pero sin ellos puesto que nos situamos desde lugares y cuerpos normativos que piensan que necesita la persona con diversidad o discapacidad pero no la invitamos a reflexionar juntas. Por eso Lola está siempre conmigo y, ahora, hemos incorporado a Rocío Agost que está estudiando lengua de signos y el Grado en Mediación Comunicativa para realizar acompañamientos a personas con alguna necesidad específica. Se trata de seguir ampliando la mirada inclusiva y accesible en el quipo.

Investigación, cuerpos diversos y dramaturgia

(PRE) En tu trabajo parece que cada pieza funciona como un espacio de investigación. Visibilizas cuerpos y voces tradicionalmente excluidos. ¿Qué conclusiones extraes de ese proceso?

(RES) Trabajo siempre en dos líneas: por un lado la temática y por otro la metodología que nos permite descubrir las herramientas de accesibilidad. Algo central para mí es trabajar desde el deseo. Normalmente se habla de lo que las personas diversas o con alguna discapacidad necesitan, pero muy pocas veces de lo que desean: cómo quieren vivir, qué sueñan, qué imaginan tal y como abordamos en «Deseo, luego existo», que hicimos gracias al apoyo de 21 distritos de Madrid.

En proyectos como «Con los ojos cerrados», desarrollado en el Teatro Fernán Gómez, investigamos cómo trabajar metodológicamente con una persona ciega en escena. No desde el empujón ni desde la sobreexposición de la diferencia, sino desde herramientas como el contacto, la danza, la orientación espacial. Se trata de incluir sin subrayar constantemente la circunstancia.

A nivel temático, también preguntamos a las personas videntes qué ocurre cuando cierran los ojos: ¿Qué genera el no ver? ¿Qué pasa con el contacto físico cuando no veo a la persona? ¿Qué pasa con los juicios cuando los eliminamos? Porque cuando suprimimos la vista eliminamos muchos prejuicios.

Otro proyecto, «Mujeres en la Asamblea», realizado en Mérida, partía de una investigación distinta: qué tipo de asamblea necesitan los cuerpos diversos. Qué tipo de espacio común permite comunicarse, expresarse y generar acciones políticas que transformen las situaciones vitales de las personas. Partíamos del texto clásico de La asamblea de mujeres, pero el sentido se modificó. Lo interesante es que gran parte de lo que emergió no venía de mi propuesta, sino del propio dispositivo asambleario. Permitted que aparecieran temas que el grupo necesitaba abordar, como la doble discriminación que viven muchas mujeres con discapacidad, especialmente en el ámbito sanitario. La performance final se construyó a partir de audios grabados por ellas mismas. En ese caso, ya no era necesaria la audiodescripción: las propias voces narraban las historias que habían decidido contar.



Imagen 1: proyecto «Deseo, luego existo» en el Museo Thyssen de Málaga (2022).

Diversidad, discapacidad y lenguaje

(PRE) En el debate sobre accesibilidad aparece a menudo la palabra «diversidad». ¿Cómo la utilizas tú?

(RES) Esto lo explica mejor Lola que yo, y estoy muy de acuerdo con ella: a veces el uso de la palabra diversidad puede invisibilizar la discapacidad.

Decimos: «todas somos diversas», «todas somos iguales». Y no, no somos todas iguales. Yo veo, yo escucho, yo puedo desplazarme de manera autónoma. Hay personas que no ven, que no oyen, que no pueden desplazarse.

A veces el discurso de la diversidad acaba diluyendo la discapacidad, y eso es peligroso.

A veces el discurso de la diversidad acaba diluyendo la discapacidad, y eso es peligroso, porque borra las desigualdades reales. No todas las circunstancias dificultan la vida de la misma manera. Tener rigor aquí es fundamental para que el sistema —las instituciones, las políticas culturales— se haga responsable de las barreras que genera.

Yo, por ejemplo, tengo dislexia y todas podemos tener algún tipo de dificultad emocional, cognitiva o sensorial, pero creo que es importante tener rigor y reconocer que hay discapacidades que dificultan la vida de una persona mucho más que otras. Eso es importante para que el sistema —las instituciones, la sociedad— se haga responsable de esas barreras, y también para que entendamos que todas somos corresponsables de aprender a relacionarnos con personas diferentes a nosotras.

En mis talleres no pregunto por etiquetas si no por necesidades. Las personas se autodenominan si quieren. Hay quien se nombra como actriz ciega, quien no quiere que eso aparezca, quien prefiere otro término. Para mí es fundamental respetar esa decisión.

No qué eres, sino qué necesitas.

El problema de las etiquetas es que a veces ayudan —especialmente en el ámbito médico—, pero otras veces encasillan. En el espacio creativo prefiero partir de la pregunta: «¿qué necesitas para crear?» No «qué eres», sino «qué necesitas». Me he encontrado con personas con marcapasos que necesitan un protocolo concreto si tienen una crisis, personas que necesitan ir acompañadas, personas con distintas circunstancias.

Para mí, en el espacio creativo, no trabajo desde lo pedagógico-social ni lo terapéutico. Trabajo con cuerpos que crean. No con cuerpos que tengo que corregir, mejorar o «activar». Evidentemente hay que cuidar a todas las personas, pero no necesito saber una etiqueta para hacerlo. En mi trabajo creativo prefiero descubrir las virtudes que acompañan a ciertas cualidades, más que partir de las limitaciones.

Infancia, juventud y accesibilidad

(PRE) En las «Jornadas sobre Inclusión y Accesibilidad en Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud» (2023) planteasteis cuestiones muy relevantes. ¿Qué papel crees que tienen la infancia y la juventud en la cadena de accesibilidad?

(RES) No puede ser «todo para la infancia, pero sin la infancia». Trabajo con niñas, niños y adolescentes porque escucharles es fundamental. Sus miradas son muy creativas, mucho menos constreñidas que las nuestras. Hay proyectos maravillosos donde forman parte del germen de los espectáculos, no solo como público.

En un taller de dramaturgia para la infancia que hago hace muchos años en lugares como Casa del Lector, escucharlos me sirve de mucho para saber qué les interesa, qué quieren y sus propias historias desde una libertad brutal, con unas miradas creativas que no están tan constreñidas como lo puede estar, la de las personas adultas que se ajustan a unos parámetros debido a que ha recibido una formación. Cristian Alcaraz, Lucía Miranda o Cristina Fernández de Mirón llevan mucho tiempo trabajando en esto.

Además, hay algo clave: la accesibilidad no es igual a lo largo de la vida. No necesita lo mismo una persona de 7 años que una de 40 o una de 70. Sin embargo, muchas veces solo pensamos en la accesibilidad «grande»: rampas, audiodescripción, lengua de signos. Y se nos escapan cuestiones básicas, como un baño accesible para un niño que no puede lavarse las manos en un teatro que fue algo que nos comentó Eulalia Ribera, la presidenta de la ACPEC en unas jornadas.

También, la infancia y la juventud necesitan teatro de calidad. Infantilizar contenidos, personajes, etcétera, también es una forma de inaccesibilidad. Y, además, las malas experiencias en edades tempranas pueden generar rechazo permanente. Un niño sordo que vive una experiencia frustrante puede decidir no volver nunca más al teatro. Me he encontrado con familias que me han dicho: «Fuimos una vez y no se enteró de nada, y no quiere volver». Para ese niño ha sido una experiencia traumática.

Además, para muchas familias con personas con neurodiversidad ya es un esfuerzo enorme salir de casa y acudir a un espectáculo. Si esa experiencia no está cuidada, el impacto negativo es muy fuerte. Un adulto puede relativizar una mala experiencia y pensar que la próxima será mejor, pero una niña o un niño pueden asumir que siempre será así. Por eso la accesibilidad en la infancia tiene que estar especialmente bien pensada y cuidada.

Hay muchas empresas que trabajan muy bien las herramientas técnicas de accesibilidad, y eso es positivo, pero creo que el verdadero camino es trabajar desde la dramaturgia, desde la concepción del espectáculo accesible desde el origen.

En este sentido, la Academia de las Artes Escénicas va a publicar próximamente un volumen de textos coordinado por David Ojeda en el que se reflexiona sobre estas cuestiones. Yo insisto mucho en que somos un equipo interrelacionado: instituciones, creadoras, equipos técnicos de accesibilidad y empresas, y todo ello articulado desde la dramaturgia. La voluntad tiene que ser conjunta, porque si el teatro quiere, pero la compañía no, o la compañía quiere, pero la institución no, el proceso se vuelve muy complejo.

Compañías, instituciones y corresponsabilidad en la precariedad

(PRE) ¿Qué frena a las compañías a la hora de trabajar de forma accesible?

(RES) El miedo, que nace del desconocimiento. No saber cómo hacerlo paraliza. A eso se suma la precariedad estructural del sector. Formarse, pensar, experimentar requiere tiempo y recursos que muchas compañías no tienen.

Por eso es tan importante el trabajo desde la pedagogía. Lo que hace David Ojeda en la RESAD es fundamental, igual que lo que intentamos hacer desde [El Palomar de Jana Pacheco](#), que es mi espacio de posibilidad artística. Insisto mucho en que los espectáculos tienen que pensarse como accesibles desde el minuto uno. Esa es la primera solución: que desde la formación artística se nos enseñe que esto es posible, que existen herramientas y metodologías que no tienen por qué ser paralizantes.

La accesibilidad no es una opción, es un derecho.

La otra vía es la institucional. La accesibilidad no es una opción, es un derecho. El derecho a la cultura es constitucional y tiene que estar garantizado para todas las personas: infancia, juventud, personas con discapacidad, personas con distintas circunstancias vitales.

Creo sinceramente que hoy en día sí hay voluntad institucional. Es raro encontrar a alguien que diga abiertamente que no quiere un espectáculo accesible. El problema suele aparecer en el terreno económico. «No tenemos presupuesto, no tenemos dinero». Pero ahí está el error: cuando se hace el presupuesto anual de una institución, la accesibilidad tiene que estar contemplada desde el inicio. No puedes diseñar todo el año y luego decir que no hay dinero para accesibilidad. Si no lo piensas desde el principio, nunca llega.

(PRE) Quizá se piensa que la accesibilidad es algo que encarece el proceso cuando no siempre es así. Por ejemplo, en el caso de la dislexia: elegir una tipografía accesible no supone gastar más dinero, sino gastar el mismo dinero de otra manera. ¿Quizá las compañías limiten mucho el concepto de accesibilidad y además lo crucen con etiquetas capacitistas, cuando en realidad muchas soluciones dependen más de la creatividad —del diseño gráfico, de la escritura, de la dramaturgia— que del presupuesto?

(RES) Claro, pero ahí entra de lleno la precariedad estructural de las artes escénicas. Esa formación que describes, muchas compañías no la tienen. Nadie te enseña estas cosas. Si no te cruzas con alguien como David Ojeda en la RESAD, nadie te habla de accesibilidad en esos términos.

Generar recursos accesibles requiere recursos materiales, y con materiales me refiero a económicos. Para formarte, para que alguien te acompañe, para perder el miedo a que esto va a ser imposible o que te va a generar problemas en la gira. Porque los genera.

En mi caso, muchas de las metodologías que hemos desarrollado nacen precisamente de no tener recursos, y de eso me alegro. En una ocasión no teníamos dinero para alquilar los cascos de audiodescripción —hay pocas empresas y es caro, lógicamente— y el teatro nos dijo que no podía asumir ese coste. Así que de la voluntad hice la audiodescripción en vivo, desde cabina, con micro abierto, para todo el público. Eso fue increíble, porque de repente la audiodescripción se convirtió en parte de la dramaturgia. Aunque las personas videntes también la escuchaban, abrió una posibilidad narrativa sonora maravillosa. Mucha gente nos dijo: «No sabía cómo una persona ciega ve el teatro». Fue una experiencia muy potente y de ahí empezó toda nuestra investigación metodológica.

(PRE) ¿Qué papel crees que deberían asumir las instituciones culturales públicas para que la accesibilidad deje de depender únicamente de la voluntad individual de creadoras y mediadoras?

(RES) Es que la accesibilidad nunca puede dejar de depender de nuestra voluntad. Siempre va a ser una relación de corresponsabilidad, de codependencia y de coaprendizaje. Si yo tengo la voluntad, pero la institución no la tiene, no hacemos nada. Y si la institución la tiene, pero yo no, tampoco.

La accesibilidad nunca puede dejar de depender de nuestra voluntad. Siempre va a ser una relación de corresponsabilidad.

Hay algo muy perverso en pensar que esto «lo arreglen las instituciones». No: esto lo tenemos que hacer entre todas. Artistas, gestoras y gestores, instituciones. El artista tiene que tener la voluntad, pero también la formación y la capacidad para saber cómo hacerlo. Y la institución tiene que aportar los recursos materiales, pero también la formación interna.

Entonces, ¿qué pueden hacer las instituciones?

- Primero, formar a su personal. Muchas veces tengo que explicar qué es un bucle magnético o una audiodescripción porque nadie lo sabe. El desconocimiento no es culpa de quien está ahí; es un fallo estructural.
- Segundo, facilitar formación a las compañías, generar espacios de aprendizaje gratuitos, acompañar procesos. Cuando se ofrecen estos espacios, el interés es enorme.
- Y tercero, destinar recursos económicos desde el inicio. La accesibilidad no puede aparecer al final del presupuesto. Es un derecho cultural, no una mejora opcional.

Este año se implementa por fin la Ley de Accesibilidad Universal en la Cultura, y esto es un gran avance. Las leyes ayudan, pero no garantizan nada si no hay voluntad real. Y, además, la accesibilidad no puede abordarse sin una mirada de género. Compartimentar genera violencias. La igualdad no es que seamos iguales, sino que tengamos igualdad de derechos para diseñar la vida que deseamos.

Inclusión y accesibilidad entre bambalinas

(PRE) La accesibilidad en las artes escénicas suele pensarse hacia el público. ¿Qué ocurre detrás del escenario?

(RES) Aquí es importante diferenciar inclusión y accesibilidad. Un teatro puede ser inclusivo —poner cuerpos diversos en escena— y no ser accesible, lo que genera exotización de las personas y los cuerpos que están en escena.

La accesibilidad detrás del escenario es fundamental: orientación espacial para miembros del elenco que tengan ceguera o baja visión, cambios de vestuario accesibles para una actriz con movilidad reducida, señales visuales o vibratorias para una bailarina sorda, recursos táctiles, etcétera. Todo esto forma parte de la creación.

A mí me gusta que todos estos recursos se vean. Y esto no significa que un espectáculo pierda calidad por ser accesible. Lo que ocurre es que mi investigación se centra primero en la accesibilidad. Trabajo desde el deseo, pero siempre atravesado por la pregunta: ¿esto es accesible? Si una idea artística me encanta, pero no es accesible, la reconvierto. Es una negociación constante.

La calidad también está en juego, claro, pero el problema aparece cuando no se piensa la accesibilidad desde el origen. Entonces te encuentras con situaciones complejas: una intérprete de lengua de signos colocada con un foco que tapa la escenografía, una escena de oscuridad total que de repente se ilumina porque alguien tiene que ver para traducir, etcétera.



Imagen 2: proyecto «Parpadeos» (2019).

Mirada de futuro

(PRE) Si pensamos en una generación que ha crecido creando y consumiendo cultura accesible, ¿qué tipo de escena imaginas dentro de 15 o 20 años?

(RES) Imagino una escena donde la accesibilidad sea algo natural. El teatro es, por definición, un ejercicio colectivo. Colaborar, aprender juntas, adaptarnos, forma parte de nuestra base. Eso es nuestro día a día: aprender constantemente cosas nuevas, preguntarnos cómo se hace esto, cómo podemos hacerlo mejor. En ese sentido, le auguro al teatro un futuro muy accesible. Desde luego, es lo que yo espero.

(PRE) Para finalizar, ¿qué le dirías a una persona joven que quiere dedicarse a las artes escénicas entendiendo la accesibilidad como una oportunidad?

(RES) Le diría —en realidad, se lo diría a cualquier persona— que hable con personas con discapacidad y personas con cuerpos diversos. Que pregunte: ¿cómo lo ves tú?, ¿qué quieres tú?, ¿qué piensas tú? Es fundamental enriquecerse con la mirada del otro constantemente.

Todo debería partir del ejercicio de la escucha.

Justo antes estaba leyendo a María Zambrano, que habla de la escucha como una palabra clave. Todo debería partir de ahí: del ejercicio de la escucha. Antes de decir nada, antes de opinar, escuchar.

Ser creativo no es solo hacer una buena obra. Es poner la creatividad al servicio de nuestra profesión.

También le diría que se pregunte: ¿qué puedo hacer yo? ¿Qué está en mi mano? ¿Qué puedo aportar desde mi lugar? Y a partir de ahí, hablar, preguntar a los colectivos, pero también a las personas individualmente. Entender cuáles son las necesidades comunes y cuáles son las individuales. Muchas veces, al escuchar muchas experiencias individuales, empiezan a aparecer cosas comunes.

Ser creativo no es solo hacer una buena obra. Es poner la creatividad al servicio de nuestra profesión. Y nuestra profesión, hoy, necesita ser accesible.