

IMAGES OF DISABILITY. LITERATURE, SCENIC,
VISUAL, AND VIRTUAL ARTS 3

Alba Gómez García / David Navarro Juan /
Javier Luis Velloso Álvarez (eds.)

Ficciones y límites

**La diversidad funcional
en las artes escénicas, la literatura,
el cine y el arte sonoro**



PETER LANG

Alba Gómez García / David Navarro Juan /
Javier Luis Velloso Álvarez (eds.)

Ficciones y límites

Nuestra comprensión de la realidad y la relación que mantenemos con ella suelen estar condicionadas por la influencia de las *imágenes* que los sistemas culturales producen y ponen en circulación. Los *discursos* que contribuyen a conformar una idea socialmente admitida sobre la diversidad funcional son múltiples y variados, pero no cabe duda del papel definitivo que también desempeñan las artes. El presente volumen reúne una serie de aproximaciones teóricas y prácticas que analizan los usos y la naturaleza de algunas ficciones contemporáneas, y ofrece una novedosa mirada hacia los riesgos y desafíos, así como a las posibilidades y límites estéticos y políticos, que implica la *representación* de la diversidad funcional en las artes escénicas y audiovisuales, la literatura y el arte sonoro.

The Editors

Alba Gómez García. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid e investigadora posdoctoral en la Universidad de Passau con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt. Sus líneas de investigación abarcan: artes escénicas y audiovisuales, Disability Studies, Gender Studies y teatro español de posguerra. Es autora del ensayo *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*.

David Navarro Juan. Graduado en Humanidades y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid. Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente es estudiante del Doctorado en Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid y personal docente e investigador en formación (becario PIPF). Campos de investigación: Literatura, Artes Escénicas, Estudios Culturales.

Javier Luis Velloso Álvarez. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y Máster en Lengua y Literatura Españolas Actuales por la Universidad Carlos III de Madrid. Es becario predoctoral FPU y docente en la misma universidad, así como integrante del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes Escénicas (InGenArTe). Sus campos de investigación incluyen: compromiso, memoria y literatura; y estudios de género y diversidad en literatura.

Ficciones y límites

IMAGES OF DISABILITY
IMÁGENES DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts /
Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by
Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

VOLUME 3



PETER LANG

Alba Gómez García / David Navarro Juan /
Javier Luis Velloso Álvarez (eds.)

Ficciones y límites

La diversidad funcional en las artes escénicas,
la literatura, el cine y el arte sonoro



PETER LANG

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.

ISSN 2569-586X

ISBN 978-3-631-84858-6 (Print)

E-ISBN 978-3-631-85881-3 (E-Book)

E-ISBN 978-3-631-85882-0 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-85883-7 (MOBI)

DOI 10.3726/b18755

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 4.0 unported license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© Alba Gómez García, David Navarro Juan and
Javier Luis Velloso Álvarez (eds.), 2021

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer-reviewed.

www.peterlang.com

Contenido

List of Contributors	7
-----------------------------------	---

Alba Gómez / David Navarro / Javier Velloso

Introducción. Sobre límites, imágenes ficcionales y realidades diversas	9
---	---

1. Artes escénicas

David Navarro Juan

Ficción y diversidad funcional en las piezas del taller de dramaturgia “Una mirada diferente” de 2017	25
--	----

David Ojeda Abolaña

Dramaturgia, narración y recepción: hacia un discurso universal, diverso y accesible	45
---	----

Susanne Hartwig

<i>Undoing disability</i> en el teatro inclusivo	65
--	----

Julio E. Checa Puerta

<i>En vano</i> : explorar los límites de la danza inclusiva	85
---	----

Alba Gómez García

La estética de la ambigüedad como subversión. <i>Happy Island</i> , de La Ribot y Dançando com a diferença	103
---	-----

Alba Gómez García

“La capacidad es una invención que se hace realidad”. Entrevista con La Ribot	119
--	-----

2. Literatura

Alejandra M. Aventín Fontana

El don de la noche: la poesía de Jorge Luis Borges y la diversidad funcional	127
---	-----

Katarzyna Nowak-McNeice

Madness, Femininity, Resistance: Pushing the Borders of Representation, on the example of Laura Restrepo's *Delirium* and Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* 147

Ryan Prout

Profit, Loss, and Collateral Damage: Disability and the Bomb in *Dr. Fischer of Geneva* 165

Javier Luis Velloso Álvarez

La mirada de los peces, de Sergio del Molino: Muerte digna y discapacidad entre la realidad y la ficción 187

3. Creación audiovisual y sonora

Sonia García López

Arte, dolor y autorrepresentación en la obra audiovisual de Belén Sánchez 209

Elena Escudero Romero

Esto es un ejercicio: planteamientos y dilemas en la representación 225

David Conte Imbert

Lo que no se escucha: indagaciones sonoras en el ámbito de la discapacidad auditiva 239

Sobre los autores 259

List of Contributors

David Navarro Juan

Universidad Carlos III de Madrid

David Ojeda Abolafia

*Jefe del Departamento de Dirección
Escénica-RESAD – Director Cía.
Palmyra Teatro*

Susanne Hartwig

Universität Passau

Julio E. Checa Puerta

Universidad Carlos III de Madrid

Alba Gómez García

Universität Passau

Alejandra M. Aventín Fontana

Universidad Carlos III de Madrid

Katarzyna Nowak-McNeice

Wroclaw University

Ryan Prout

Cardiff University

Javier Luis Velloso Álvarez

Universidad Carlos III de Madrid

Sonia García López

*Universidad Carlos III de Madrid-
Tecmerin*

Elena Escudero Romero

Universität Passau

David Conte Imbert

Universidad Carlos III de Madrid

Alba Gómez / David Navarro / Javier Velloso

Introducción. Sobre límites, imágenes ficcionesales y realidades diversas

La forma en que a menudo comprendemos ciertas dimensiones y aspectos complejos de nuestra realidad cotidiana se relaciona en gran medida con las imágenes culturales que circulan en un determinado sistema social. La diversidad funcional suscribe esa categoría de realidades difícilmente acomodables en un concepto preciso, que depende además del contexto en que se manifieste, así como de su relación con otros elementos externos a ella y de otras circunstancias concretas. Podría parecer paradójico entonces que un concepto ambiguo, mutable, contingente y relacional, con frecuencia se traduzca –en la esfera simbólica de lo público y en el orden material– en una cadena de desigualdades políticas, jurídicas, económicas y sociales que alteran gravemente la participación de las personas en la vida colectiva. Son muchos los discursos que contribuyen, de forma unilateral o en confluencia con otros, a establecer una cierta idea socialmente aceptada del significado de la diversidad funcional. Y a menudo, también, la ficción cumple un papel decisivo en nuestra comprensión de la diversidad funcional.

Las imágenes producidas por las representaciones ficcionales son susceptibles de crear narraciones con el poder de condicionar la percepción sobre algún aspecto de la realidad, en tanto que le imbuyen un orden conceptual (Hartwig 2018b: 10) del que, tal vez, aquel carecía previamente. La ficción puede ayudar a comprender un mundo cada vez más complejo, si bien las lógicas de funcionamiento que la sustentan corren el riesgo de ensombrecer, erosionar o borrar otras posibles formas de relación con el entorno (Mitchell/Snyder 2000). Sin ir más lejos, la propia identidad con la que se identifica o es identificado cada individuo, no es sino un artefacto armado con la intersección de infinitas categorías entrelazadas y/o superpuestas; una ficción nada inocente cuyo empleo moviliza cuestiones de orden moral, político, social y cultural, entre otras, que inciden en la experiencia humana, *lo real*. En otras palabras, las ficciones, sean o no cotidianas, importan, y por eso es conveniente pensar en las diferentes estrategias de representación con que los textos artísticos y culturales nos brindan acceso a la experiencia de la diversidad funcional.

En primer lugar, cabría preguntarse por qué acudir a la representación mediada por la ficción en detrimento de la presentación del documento, el cual

goza de atribuciones a priori poco sospechosas, como el valor de la veracidad o la objetividad. Lo cierto es que desde hace algunas décadas venimos asistiendo a estudios que –como el ya clásico de Nichols– cuestionan el estatuto de “realidad” de los géneros de no-ficción, “géneros con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otro [...], con referencia a una ‘realidad’ que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental” (1997: 149). Por otra parte, como señalara Rancière, la producción de ficciones está íntimamente ligada a la producción de “disensos”; esto es, la ficción tiene el potencial de subvertir y de redefinir aquello que es considerado como la “realidad”, inclusive la relativa a las capacidades de los cuerpos (2011: 62). En un sentido similar, puede afirmarse la capacidad de las ficciones para sustentar regímenes de “ambigüedad” o “ambivalencia” incompatibles con la rigidez de las estructuras sociales existentes (Hartwig 2020: 15) y para crear “heterotopías” (Foucault 1994), espacios alternativos donde, por ejemplo, quienes no han tenido voz puedan obtenerla. Hartwig concluye, por todo ello, que las ficciones artísticas ofrecen la posibilidad de poner en práctica y de ampliar los modelos de inclusión de la diversidad funcional en el entorno (2020: 15).

En segundo lugar, es importante reflexionar sobre los supuestos límites entre la *ficción* y el *documento*, dos categorías antes complementarias que antitéticas para no pocas tendencias de la creación contemporánea. Ciertamente, la falta de definición en los contornos de una y otra constituye un espacio fértil, en el que proliferan los géneros “híbridos” y los juegos contruidos entre lo experimentado y lo imaginado, el recuerdo y la invención, lo particular y lo universal, la persona y el personaje, etc. Ejemplo de ello son modalidades artísticas como la autoficción, la docuficción, el docudrama, el *mockumentary*, las metaficciones históricas o las poéticas performativas, entre otras. Frecuentemente estas prácticas tienen por objeto mostrar las costuras de una realidad siempre entrecomillada y ponen en cuestión tanto el pacto de ficción como el pacto referencial (Lejeune 1994), desdibujando la diferencia entre la “verosimilitud” y la “verdad”. Mención aparte merecerían todas aquellas formulaciones regidas por las “tecnologías del yo” (Foucault 1991), formas de expresión que, como sucede en el caso de las dramaturgias en primera persona, “lejos de caer en el ensimismamiento [...] ofrecen una desesperada voluntad de diálogo, un constante esfuerzo por tomar en consideración al otro, una mirada constante a la alteridad” (Checa 2010: 148).

Finalmente, hablar sobre ficciones es también hablar de una gran variedad de concreciones artísticas de la asunción y/o la fundación de compromisos morales y políticos por parte de creadores y creadoras, compromisos que a menudo se extienden hasta los propios públicos. Nuestro volumen quiere

también incorporar esta perspectiva, valorando los efectos de la ficción sobre la recepción y, por consiguiente, formulando interrogantes como: ¿Se trata de una obra que enfatiza o que invisibiliza la discapacidad? ¿De qué manera? ¿Por qué? ¿Con qué consecuencias? ¿Tiene sentido la categoría “arte inclusivo”? ¿Qué ocurre cuando su propio quehacer creativo difumina la discapacidad del/de la artista? ¿En qué medida las formas ficcionales condicionan nuestras imágenes sobre la discapacidad? ¿En que se traduce la trabazón entre lo real y lo ficcional de las obras de creación en su intento por acomodarse en el mercado? ¿En qué mercados, para qué públicos? (Checa 2018 y 2020).

Hartwig (2018a) argumenta otra importante razón que justifica la necesidad de atender a las distintas formas en que la ficción se manifiesta en los textos estéticos que representan la diversidad funcional. No es difícil coincidir con ella cuando sospecha de la frecuencia con que se emplea el término “diversidad”. Las instituciones y los medios de comunicación, sobre todo, la mencionan a diario y no siempre de forma adecuada ni exentos de una cierta intención moralizante, de manera que “en discursos oficiales, [la diversidad] tiende a lo bueno y a lo deseable, mientras que todo lo que se opone a la diversidad se asocia a la opresión y a lo retrógrado” (Hartwig 2018a: 12). El principal riesgo de celebrar la diversidad e instituir la como un ideal de convivencia social puede contribuir a erosionar el marco normativo de referencia, para finalmente evitar contraer compromisos morales. Además de considerar la naturaleza de la diversidad funcional, la diversidad cultural y la diversidad moral presentes en las creaciones artísticas y culturales, Hartwig llama la atención sobre el valor de la “diversidad ficcional”, es decir, las distintas formas de producción de diversidad que vienen dadas por la propia estructura del texto y las diferentes lecturas que suscitan múltiples sentidos (Hartwig 2018a: 17).

Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro supone la tercera entrega de la colección *Images of Disability, Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts*. Este volumen nace con la voluntad de ir un paso más allá en el recorrido intelectual que se iniciara con la publicación de *¿Discapacidad? Literatura y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (ed. Checa/Hartwig 2018) e *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura y las artes escénicas* (ed. Harwtig 2020). El primero ofreció una de las primeras aproximaciones a la representación de la diversidad funcional en el ámbito hispánico, mientras que el segundo analizaba la relación entre personas con y sin discapacidad en los textos culturales a través de los tres conceptos clave indicados por el propio título. Esta nueva monografía indaga específicamente en el ámbito de la ficción a través de un variado corpus integrado por propuestas escénicas, obras literarias y audiovisuales e

incluso piezas de arte sonoro. En cualquier caso, como no podría ser de otra manera, continúan presentes cuestiones fundamentales que formaban parte de las entregas anteriores y que atraviesan el conjunto de la colección.

El origen de este libro radica en un Workshop Internacional promovido por dos grupos de investigación afincados respectivamente en España y Alemania: por un lado, el grupo ReDiArt-XXI¹ (Universidad Carlos III de Madrid), dirigido por el profesor Julio Checa; por otro, el encabezado por la profesora Susanne Hartwig, el grupo EEE² (Universität Passau), cuyo interés se centra en las representaciones de la diversidad funcional cognitiva en el cine y el teatro europeos actuales. Gracias a su colaboración y al trabajo conjunto, el workshop “Diversidad funcional y creación. Los límites de la ficción” abrió un espacio de aproximaciones teóricas y prácticas y de nuevos enfoques en relación con los dilemas éticos y estéticos que plantea la representación artística de la diversidad funcional. El evento, que se celebró el 22 de noviembre de 2019 en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, y en La Casa Encendida (Fundación Montemadrid), acogió no solo las comunicaciones de investigadores e investigadores, sino que tuvo también la enorme satisfacción de poder contar con la participación de Proyecto Barbeito. Su intérprete, la bailarina y coreógrafa Yanel Barbeito, jalonó nuestro encuentro con el espectáculo *Resistencia, O Bella Ciao*, ofrecido ante quienes, casualmente o no, transitaban en aquel momento por el vestíbulo de la facultad.

La labor que vienen realizando los citados grupos de investigación suscribe su compromiso por forjar un fondo científico sólido en materia de representación de la diversidad funcional, así como por atraer nuevos puntos de vista procedentes de diferentes ámbitos del conocimiento y de la práctica artística. La pertinencia de su proyecto es muy reseñable en la medida en que las aproximaciones a la creación cultural del ámbito hispánico desde la óptica de los *disability studies* son todavía escasas. Huelga recordar que uno de los objetivos de los “estudios de la discapacidad” consiste en analizar críticamente las imágenes que las representaciones culturales nos brindan de las personas con desviaciones motrices, sensoriales, físicas, mentales, intelectuales, cognitivas y/o psíquicas. Es evidente que confluyen en esta tarea numerosas implicaciones de cariz ético, político y social –además de las propiamente estéticas– y que cada

-
- 1 ReDiArt-XXI es el acrónimo de Representación de la discapacidad en España: Imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI.
 - 2 EEE es el acrónimo de *Erzählung, Erwartung, Erfahrung*, en español: *Narrativa, expectativa, experiencia*.

una de ellas puede desarrollarse en unos términos que sin duda nos aproximan también a otras áreas del conocimiento, tales como la Sociología, la Educación, la Psicología o el Derecho. Asimismo, es necesaria la concurrencia de saberes como los aportados por otras disciplinas de las Humanidades y de los Estudios Culturales: la Filología, la Filosofía, los Estudios de Género y Poscoloniales, las Teorías *Queer* y *Crip*, etc. La heterogeneidad de los ensayos que componen este volumen da buena cuenta precisamente de la necesidad de apoyo en una multiplicidad de prácticas analíticas y hermenéuticas que tiene el estudio de las diferentes y muy variadas imágenes de la diversidad funcional. Por otra parte, y si atendemos al ámbito geográfico, en este volumen pueden encontrarse, como novedad con respecto a los anteriores, dos sólidas propuestas metodológicas que desbordan el ámbito de los estudios hispánicos con el propósito de vislumbrar otros posibles acercamientos a nuestro objeto de estudio.

Como las monografías de la colección *Images of Disability* que le preceden, esta tercera publicación incluye un bloque de capítulos dedicado específicamente a las artes escénicas, perspectiva a la que, posteriormente a lo largo del volumen, se suman las indagaciones sobre los textos literarios y la creación audiovisual y sonora.

En el primer capítulo, David Navarro ilustra algunos de los desafíos que implica la representación teatral de la diversidad funcional y observa con detenimiento las diferentes maneras en las que los géneros ficcionales –como estrategias representacionales– pueden llegar a ser articuladas para tal fin. De forma significativa, el autor se vale para ello, a modo de muestra, de una serie de piezas de muy reciente origen tomadas del último Taller de Dramaturgia (2017) que tuvo lugar en el seno del Festival Una Mirada Diferente del Centro Dramático Nacional (España). Mediante los estudios de caso propuestos –obras que transitan desde la ficción realista y de corte social hasta la alegoría, pasando por la ciencia ficción o el flujo de conciencia, entre otros–, este texto nos introduce de plano en el ámbito de las “imágenes” sobre la discapacidad –de las que se ofrece un sugestivo catálogo–, al tiempo que da buena cuenta del gran potencial que la atención a la diversidad funcional entraña tanto para el territorio artístico como para el académico, apuntando en algunas de las direcciones que otras de las contribuciones contenidas en el presente volumen abordan por extenso. Mención aparte merecerían, por lo que respecta a las aproximaciones teóricas, las referencias de Navarro a la “teoría crítica posthumana” (Braidotti) y al concepto de lo “disHumano” (Goodley *et al.*).

A continuación, el profesor y director de escena David Ojeda enmarca los retos de las artes escénicas diversas en el contexto histórico del propio devenir del teatro, desde sus orígenes en la Grecia Antigua y el mito hasta, en palabras

del autor, el horizonte incierto del futuro por hacer. La constatación de que los “límites psicofísicos” son parte inherente del oficio teatral y la consideración del “cuerpo diverso” desde el prisma de las renovaciones escénicas del siglo XX –crisis del paradigma realista-naturalista, apuestas vanguardistas, irrupción de la *performance*, nueva mirada sobre la corporalidad, etc.– conducen a Ojeda a situar las artes denominadas “inclusivas” no en los *márgenes*, sino justamente en el centro de determinados procesos de la creación contemporánea más relevante. Como ejemplo de ello, el capítulo aporta una relación detallada de proyectos y compañías de España y Latinoamérica que, durante el último medio siglo, han abordado el trabajo con la diversidad funcional a partir de métodos y prácticas provenientes de escuelas y pedagogías teatrales consolidadas y de prestigio. Este actualizado mapa de iniciativas en curso se ve, además, acompañado por una panorámica igualmente completa sobre las diferentes actuaciones que, por parte de instituciones y de empresas públicas y privadas, han venido realizándose en materia de accesibilidad de los espectáculos escénicos durante los últimos años en España.

El capítulo de Susanne Hartwig inaugura en el bloque escénico de nuestro volumen un espacio reservado al análisis en profundidad de tres piezas singulares de la escena contemporánea: *Il ballo* (La Ribalta, 2017), *En vano* (Danza Mobile, 2016) y *Happy Island* (La Ribot y Dançando com a diferença, 2018). En primer lugar, la profesora Hartwig nos sitúa ante alguno de los peligros concretos a los que se enfrenta el teatro inclusivo, a saber, contribuir a reforzar el vínculo entre diferencia y estigmatización –generando o evocando imágenes estereotipadas– o, en su lugar, hacer imperceptible la diferencia en cuestión –eludiendo con ello la representación del profundo impacto que esta tiene fuera del teatro–. La autora expone que, a su vez, este (aparente) dilema aparece vinculado a otro: el de la función del teatro inclusivo en relación con su valor artístico o con su labor crítica y/o social. Frente una encrucijada como la que así pudiera formularse, Hartwig realiza una propuesta original a modo de posible solución, una vía alternativa a la que denomina “*undoing disability*” y que consistiría, según sus propias palabras, en “oscilar entre una lectura estética y una lectura política. Esta doble lectura vuelve la discapacidad visible e invisible a la vez, la tematiza y supera”. Este concepto –emparentado con la técnica del “*mimicry*” que Homi Bhabha plantea a propósito de los contextos poscoloniales– es desarrollado de manera teórica a lo largo del capítulo y también, a partir del pormenorizado estudio sobre *Il ballo* que se lleva a cabo, ilustrado de manera práctica. Finalmente, en su riqueza estética a la par que incuestionablemente política, en su manera de incorporar los cuerpos (y a los individuos) “anormales” al escenario, el espectáculo de la compañía italiana La

Ribalta constituye, como demuestra Hartwig, un caso paradigmático de las fértiles posibilidades que inaugura la incorporación de artistas con discapacidad al ámbito profesional del teatro.

Un aprendizaje similar es el que sin duda podría llegar a extraerse de la lectura del capítulo “*En vano: explorar los límites de la danza inclusiva*”, de Julio Checa. En él, y sobre la base del análisis crítico del ya citado espectáculo de la compañía inclusiva Danza Mobile (en sus dos versiones, de calle y de sala), así como de la toma en consideración del documental *Que nadie duerma* (2017), el autor diserta sobre las diferentes formulaciones de la realidad y, en particular, sobre las ficciones escénicas y sobre sus límites. La naturaleza incierta e inestable del espacio escénico, la tensión entre actor/actriz y personaje o la posibilidad de contravenir *in vivo* las expectativas del público –esto es, aquello que había sido imaginado por (o imaginable para) él– son algunas de las características que, como sugiere el texto del profesor Checa, nos permiten pensar en el teatro, la danza o la *performance* como en disciplinas fundadas sobre convenciones, pactos implícitos y transgresiones que tienen lugar en torno a diferentes “límites”. Precisamente por ello, y porque se trata de manifestaciones culturales radicalmente fundamentadas en la “presencia” y en el “encuentro”, se revelan como ámbitos privilegiados para la reflexión respecto de cuestiones –de orden artístico, político y social– como la visibilidad/invisibilidad, la inclusión/exclusión, la representación y la producción de identidades.

Es interesante notar que el quinto capítulo, escrito por Alba Gómez, desarrolla con amplitud una idea a la que tanto Hartwig como Checa aluden también de manera directa o indirecta en sus contribuciones: la estética de la “ambigüedad”. Junto con el análisis intermedial, la autora se vale de esta categoría como herramienta fundamental para el minucioso examen que realiza de la obra *Happy Island*, una pieza que se construye sobre la confusión entre lo real y lo ficticio y que se nutre del sustrato mítico con el objetivo de refundar los imaginarios sociales en torno a la discapacidad. Lúcidamente, Gómez ahonda en las posibilidades estéticas y políticas derivadas de la invención de un espacio-otro regido por lógicas distintas a las hegemónicas, una “isla” bajo el imperio de la indeterminación cuyos habitantes cuestionan, con su propia presencia, la representación y el reparto de la realidad sensible en sus formulaciones tradicionales. Todo ello, como observa la autora, con una neta vocación contestataria y con el fin último de la emancipación; en este caso, con los objetivos concretos de la visibilización y de la reivindicación del libre ejercicio del derecho a la afectividad y la sexualidad, una faceta esencial de la identidad y la socialización de los individuos que, como afirma Gómez, “es particularmente relevante cuando

hablamos de personas con diversidad, cuya sexualidad tiende a ser patologizada, infantilizada, exotizada o silenciada”.

Cierra este primer bloque del volumen una valiosa entrevista inédita de Alba Gómez a La Ribot (León de Oro de la Bienal de Venecia en el pasado 2020): un diálogo que incorpora la perspectiva del proceso de creación y de los ensayos al análisis sobre *Happy Island* y que nos ofrece la posibilidad de continuar profundizando en esta propuesta escénica inclusiva a propósito de problemáticas tales como, por citar algunos ejemplos, la capacidad, la autonomía, la subjetividad o la normalidad.

En el bloque de representaciones específicamente literarias encontramos contribuciones que ponen el foco en los géneros lírico y narrativo, con perspectivas que van desde el estudio de trayectorias autorales acotadas, pasando por estudios de caso, hasta enfoques comparatistas, transmediales e interdisciplinares, que amplían la perspectiva contextual de los análisis y los vinculan con otras creaciones no hispánicas y con discursos cinematográficos que tematizan cuestiones similares o proponen transducciones (Doležel 1986) filmicas de textos escritos.

Alejandra M. Aventín aporta una nueva mirada a la poesía de Borges e indaga en la transformación que esta sufrió a medida que el escritor argentino fue perdiendo el sentido de la vista a causa de una enfermedad heredada de su padre. La ceguera del escritor, absoluta a la altura del año 1955, va operando cambios en la configuración de un yo lírico que, al verse invadido por la sombra, inicia un proceso introspectivo que culmina en una expresión poética cada vez más esencialista, conceptual e intelectualizada. En sus versos, los recuerdos y las experiencias sensoriales ocupan un lugar cada vez menor, en favor de una creciente aparición de referencias culturales, símbolos y alegorías procedentes de su vasto conocimiento artístico y literario. El análisis de Aventín resulta especialmente sugestivo porque, por un lado, ahonda en la capacidad del poeta para buscar nuevas vías de expresión, de refundar su propio lenguaje para “decir” su discapacidad; por otro, porque observa esta evolución poética a la luz de la transformación de la percepción que el propio Borges tuvo de su condición, vivida primero como limitación inexorable y convertida, después, en verdadera condición identitaria, sustrato de una nueva estética: la “condena” de la ceguera resultaría, finalmente, en un verdadero don, el *don de la noche*.

Katarzyna Nowak-McNeice propone un acercamiento comparatista a la representación de la diversidad psíquica a través de dos novelas contemporáneas: *Delirio* (2008), de Laura Restrepo, y *Sobre los huesos de los muertos* (2009), de Olga Tokarczuk; dos polos ficcionales que dialogan con la larga tradición occidental heteronormativa y capacitista que calificaba a la mujer disidente

como “loca” o “histérica”. Frente a esta tradición, la autora se sirve de los principios de la ética feminista del cuidado y de la teoría antiespecista de la “empatía enredada” de Lori Gruen para vehicular una aproximación radicalmente contraria, que se fija por objetivo la deconstrucción de estos imaginarios naturalizados y la posibilidad de subvertirlos por medio de la ficción literaria. El recorrido acometido a través de ambas obras nos permite observar cómo las instancias narrativas y las modalidades del discurso respectivamente escogidas derivan en resultados notablemente distintos: o bien en el acoplamiento dentro de los parámetros de la tradición patriarcal (*Delirio*), o bien en la quiebra efectiva de sus límites con un discurso empoderador, emitido desde la libertad que dan los márgenes y la reapropiación de etiquetas misóginas y capacitistas (*Sobre los huesos de los muertos*).

Ryan Prout, por su parte, establece un puente entre el ámbito de lo hispánico y la literatura anglosajona y centra su análisis en una de las obras tardías de Graham Greene, *Dr. Fischer of Geneva* (1980); novela breve en la que, además del suspense y el humor oscuro que caracteriza la narrativa del autor, encontramos a uno de los personajes más extraordinarios de toda su trayectoria y, por lo que a nuestro volumen respecta, uno de los más interesantes desde el punto de vista de la discapacidad. El estudio de Prout es, en este sentido, doblemente novedoso, pues no solo disecciona con exhaustividad y rigor la novela y la muy poco conocida adaptación cinematográfica del año 1984 para la televisión británica, sino que además lo hace no desde el enfoque alegórico y moral habitual entre la mayor parte de especialistas, sino desde la perspectiva de los *disability studies*, clarificando cuáles son los límites que Greene encuentra en la figuración literaria de la discapacidad. Así, a partir tanto de la versión literaria como de su transducción fílmica, el investigador ejemplifica profusamente cómo es apreciable un giro que va desde la lectura metafórica o protética de la discapacidad de Alfred Jones, yerno del millonario misántropo que protagoniza estas obras –una lectura que, no obstante, no llega a desaparecer del todo– hasta el relato de la misma como experiencia vivida. En esa misma línea, la comparación entre ambas versiones no profundiza en las técnicas de trasvase de un lenguaje artístico a otro, sino que pone el acento, cabalmente, en los límites que los distintos medios y géneros imponen en la figuración de estas imágenes.

Javier Velloso aborda la controvertida cuestión de la muerte digna y su relación con la discapacidad, contextualizándola en la historia real del suicidio del profesor y activista Antonio Aramayona (autodenominado “perroflauta motorizado”), figura central de la novela *La mirada de los peces* (2017), de Sergio del Molino, y de uno de los capítulos de la serie documental para televisión *Tabú: Y al final... la muerte* (2016), dirigida por Jon Sistiaga. El autor pone en

tela de juicio una asociación conceptual naturalizada en el discurso mediático y jurídico que estigmatiza a las personas con diversidad funcional precisamente por convertirlas en el sujeto principal de un derecho cuya regulación es, aún hoy, fuente de enconados debates. Asimismo, indaga en la potencialidad de los géneros narrativos en primera persona que oscilan entre la realidad y la ficción (autobiografía, autoficción, confesión, dietarios...), por un lado, y del género documental, por otro, para romper con este imaginario e instaurar uno distinto en el que lo real, por medio de la representación de una historia de vida irreducible a la discapacidad, sustituya a la mirada compasiva y condescendiente de los discursos normalizados.

Finalmente, el volumen concluye con tres contribuciones dedicadas a creaciones del ámbito visual y sonoro que, partiendo de enfoques y metodologías diversas, y de una relación muy variable de sus autoras y autores con las obras estudiadas, componen un acercamiento muy plural, pero verdaderamente clarificador, a los dilemas y las paradojas éticas y formales más relevantes en materia de representación de la diversidad funcional.

En primer lugar, Sonia García López nos acerca a algunas de las más recientes creaciones híbridas –a medio camino entre el corto documental, el video poema, la escultura y la *performance*– de la artista multidisciplinar Belén Sánchez, miembro de Debajo del Sombrero, un colectivo concebido como espacio de encuentro y apoyo mutuo para artistas con discapacidad intelectual. Las piezas de Sánchez son especialmente valiosas por su grado de experimentación, la versatilidad de sus recursos, el contenido humorístico y la exploración constante de las vías para la expresión de experiencias como el dolor de origen desconocido o el padecimiento de violencias físicas y simbólicas derivadas de la incomprensión social y de los métodos terapéuticos/normalizadores. En su estudio de los cortometrajes *Tinta Contacto* (2009), *Extreme dance* (2011) y *La tetilla* (2016), la autora pone de manifiesto que la ruptura de los límites representativos para “dar voz al dolor” no supone interpelar al espectador únicamente desde la forma o el contenido de lo que se representa a nivel audiovisual, sino, sobre todo, derribar sus preconcepciones sobre la experiencia inefable del dolor y apelar a sus propios recuerdos al respecto.

A continuación, Elena Escudero describe las disyuntivas teóricas y prácticas a las que ella misma se enfrentó durante la filmación de *Esto no es un ejercicio* (2019), un documental sobre la figura de la bailarina e intérprete de teatro físico Tomi Ojeda que fue rodado durante el tiempo de preparación del espectáculo *Materia Medea* (2019), dirigido por Sergio Jaraiz. Escudero da cuenta de un proceso de miradas “de tú a tú”, de creadora a creadora. Su relato resulta revelador porque expone en primera persona algunas de las principales inquietudes

autorales relativas a la representación audiovisual de la experiencia (ajena) de la discapacidad –sustitución, estigmatización, *location*, jerarquías, etc.–; dilemas que exigen la asunción de decisiones estéticas concretas que huyan de la imposición o de la compasión y que se dirijan a la generación de corresponsabilidades y de debates públicos sobre la efectividad de los derechos de las personas con discapacidad. Es ejemplo de ello que el documental de Escudero aborde retos como la accesibilidad universal o el derecho a la asistencia personal desde el punto de vista personal y cotidiano, por una parte, pero también a propósito del desempeño profesional y de los procesos de creación artística, por otra.

Cierra el volumen la original propuesta de David Conte. El autor revisa los imaginarios más frecuentes en torno a la sordera o hipoacusia y reflexiona sobre la dificultad para determinar los límites de lo que entendemos por “discapacidad auditiva”, toda vez que, como ocurre con otras habilidades, la facultad de percibir sonidos se manifiesta como un *continuum* variable según el sujeto, la edad o el grado de entrenamiento específico, entre otros factores. Asimismo, el capítulo aborda la manera en la que la exploración artística de la percepción sensorial desde el punto de vista de la diversidad funcional puede contribuir a redefinir nuestras ideas sobre la capacidad/incapacidad. En este sentido, la constatación del amplio espectro de la captación humana de frecuencias, timbres, tonos y vibraciones siembra dudas sobre algunos de los discursos más consolidados en torno a la sordera y arroja luz sobre la posibilidad de las “escuchas diferentes” y de las experiencias sensoriales alternativas. Para profundizar en estas hipótesis, Conte lleva a cabo un estudio de varias creaciones contemporáneas que ejemplifican las oportunidades que ofrecen el arte y la ficción para reconstruir los límites de lo posible: así, la propuesta de experimentación sonora “Metalógica” (1998), de Pedro López y Belma Martín; la obra pictórica y escultórica de Vicente Marzal, vertebrada por la búsqueda de sonidos pintados y esculpidos a través de la sinestesia; la exposición colectiva *Oído Infinito* (2020); o el proyecto interactivo *Cochlear* (2016), de Juan Isaac Silva.

Como puede comprobarse, este volumen ofrece en suma un corpus amplio y significativo de obras de creación, caracterizado por la diversidad de géneros y formas –teatro, danza, poesía, novela, cine, arte sonoro– y por una rabiosa contemporaneidad que nos habla no solo de quiénes somos, sino de quiénes fuimos, en tanto que en cada una de estas obras late a su vez la tradición histórica y cultural. En su disparidad, los trabajos que se recogen –perspectivas teóricas y prácticas, aproximaciones panorámicas y estudios de caso– tienen en común su atención a los usos y a la naturaleza de las ficciones o se encuentran de una u otra manera concernidos por la idea de “límite”. El análisis de las imágenes y de los imaginarios, la revisión crítica de las prácticas representacionales y

de los lenguajes convencionales, la atención a los riesgos y a los desafíos –así como a las posibilidades estéticas y políticas– que conlleva el encuentro entre la creación artística y la diversidad funcional, o el interés por ofrecer una mirada novedosa sobre los cuerpos, las subjetividades y las capacidades, son, finalmente, en tanto que ejes fundamentales de los proyectos de investigación que sostienen la colección editorial, líneas conductoras siempre presentes a lo largo de esta nueva monografía que ponemos a su disposición.

Bibliografía

- Checa, Julio. 2010. “Otreidad y dramaturgias del yo: entre la política y la obscenidad”, en: Iglesias Santos, Montserrat (coord.), *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid: Biblioteca Nueva: 139–156.
- Checa, Julio. 2018. “La representación de la diversidad funcional en la escena contemporánea española: perfiles”, en: Checa, J./Hartwig, S. (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 25–41.
- Checa, Julio. 2020. “El festival ÍDEM, la mediación del marco legal entre la producción y la creación artística”, en: Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 25–41.
- Doležel, Lubomyr. 1986. “Semiotics of literary communication”, en *Strumenti Critici* I, 1: 5–48.
- Foucault, Michel. 1994. “Des espaces autres”, en: *Dits et écrits. 1954–1988*, IV, Paris: Gallimard: 752–762.
- Foucault, Michel. 1991. *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hartwig, Susanne. 2018a. “Introducción: la diversidad pensada desde y por la ficción”, en Hartwig, Susanne (ed.): *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert: 11–21.
- Hartwig, Susanne. 2018b. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Checa, J./Hartwig, S. (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7–21.
- Hartwig, Susanne. 2020. “Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional”, en: Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlín: Peter Lang: 9–22.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.

- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2011. *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sánchez, José A. 2017. *Cuerpos ajenos*, Segovia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; La uña RoTa.

1. Artes escénicas

David Navarro Juan

Ficción y diversidad funcional en las piezas del taller de dramaturgia “Una mirada diferente” de 2017

Abstract: From 2013 to 2019, Una Mirada Diferente has been the main device through which the Centro Dramático Nacional has included creators and artists with disabilities professionally working in the field of the performing arts. Within the framework of this Festival, five Dramaturgy and Performance Workshops were held. This article analyses the plays that emerged during the fifth and last edition of the Dramaturgy Workshop, which were later published as part of the collection “Autores en el Centro”. In addition to contributing to the overall study of the Festival, this article considers these plays as representative of some trends in contemporary theatre and explores how they respond to the challenges, risks and dilemmas of putting disability on stage. More specifically, the following text focuses on the ways in which fiction is used as a representational strategy by these authors.

Keywords: Spanish Contemporary Theater, Performing Arts, Disability, Fiction, Festival Una Mirada Diferente

Palabras clave: Teatro español contemporáneo, Artes escénicas, Discapacidad, Diversidad funcional, Ficción, Festival Una Mirada Diferente

1. Introducción

Desde su creación en el marco de acciones que el Ministerio de Cultura (a través del INAEM) viene emprendiendo en materia de inclusión social,¹ el Festival Una Mirada Diferente, inaugurado en 2013, ha significado el propósito, por parte del principal centro público de producción y creación teatral de España, el Centro Dramático Nacional, de promover la presencia regular de creadores y artistas con discapacidad en el ámbito profesional de las artes escénicas. Tras seis ediciones de festival (hasta el 2018, inclusive), el CDN presentó el plan de actuación Una Mirada Diferente Reto 2019, un programa de un año de duración con el propósito no tanto de continuar produciendo y exhibiendo nuevos espectáculos a lo largo de la temporada como de investigar, de dar continuidad

1 Marco en el que cabe asimismo destacar el desarrollo, desde 2009, de las “Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas”.

a los procesos ya iniciados y de invertir en trabajos que pudiesen seguir desarrollándose autónomamente en el futuro. Una vez finalizado este proyecto, se hace necesario pasar a considerarlo en su conjunto y llevar a cabo los análisis pertinentes, valorando su incidencia social y artística y su aportación al caudal de textos dramáticos y producciones escénicas que de algún modo representan la diversidad funcional.

De entre las diferentes iniciativas desarrolladas en el marco del Festival me referiré en esta ocasión tan solo a una de ellas: la puesta en marcha de una serie de talleres orientados a la investigación y la creación (con dos modalidades: dramaturgia e interpretación) que fueron promovidos durante cinco ediciones por el centro de investigación teatral del CDN (Laboratorio Rivas Cherif) y por la Fundación Universia;² talleres impartidos a grupos reducidos e integrados por personas con y sin discapacidades. Con motivo de este capítulo, y como punto de partida de lo que quizás pueda llegar a ser un estudio más amplio y exhaustivo, he querido prestar atención, en particular, a los trabajos de la quinta y última edición del taller de dramaturgia, el correspondiente al Festival de 2017.

Los textos de este taller, coordinado por Juan Mayorga y Diana I. Luque, y que tuvo la idea del miedo como principal línea de trabajo, fueron interpretados, a su vez, por los miembros del taller de investigación actoral que en aquel mismo 2017 dirigió Fefa Noia y, finalmente, escenificados en una muestra el 29 de mayo en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Después, y como parte del aludido Reto 2019, el CDN decidió apostar por la edición y publicación de estos textos breves (seis, uno por cada participante del taller) como parte de su Colección “Autores en el Centro”. En torno a las piezas que reúne el volumen se organizó, en colaboración con la Biblioteca Pública “Luis Rosales” de Carabanchel, especializada en accesibilidad, el I Club de Lectura Una Mirada Diferente, entre febrero y marzo de 2019. Ese mismo año, el 3 de junio, se llevó a cabo una presentación del libro en un acto organizado en el Teatro del Barrio en Madrid, en el que además tuvo lugar una lectura dramatizada de las obras que lo componen.

La elección de estos textos como punto de partida del presente capítulo está motivada por varias razones: la primera, que, tal y como se acaba de referir, se

2 “Fundación Universia es una entidad privada sin ánimo de lucro promovida por Universia, la red de cooperación universitaria de habla hispana y portuguesa, constituida por 1.401 instituciones de educación superior en 23 países de Iberoamérica, con el objetivo de impulsar la inclusión laboral de las personas con discapacidad”; en <https://www.fundacionuniversia.net/quienes-somos/> [4-9-2020].

trata de piezas de muy reciente origen que han sido consideradas como relevantes en el marco de iniciativas del propio CDN y que cuentan con un cierto recorrido tanto dentro como incluso fuera de él; la segunda, que con el análisis de estas obras se pretende contribuir al estudio de conjunto que en lo sucesivo habrá de llevarse a cabo en torno a la significación global del Festival; en tercer lugar, que los textos en cuestión constituyen quizás una muestra representativa de la creación dramática más reciente en el ámbito de nuestro país, en este caso, producida por dramaturgos y dramaturgas noveles, emergentes o poco conocidos pero con interesantes trayectorias. La aproximación a estas obras supone por tanto la ocasión de tantear el territorio de los retos, los riesgos y los dilemas que la representación de la diversidad funcional conlleva en el ámbito del teatro contemporáneo. Finalmente, y puesto que se trata de seis piezas emanadas de un mismo taller y, por tanto, de un proceso de creación al menos parcialmente compartido, es interesante observar las diferentes estrategias representacionales escogidas por cada autor/a, el abanico de divergencias procedentes de un planteamiento común; en particular, centrará nuestra atención el papel que juega la ficción o la manera en que la ficción opera en cada uno de los textos.

2. Comentario a partir de las piezas

2.1. *Apariencias*, de Alejandra Dorado

Esta pieza tiene como protagonista al personaje de Lucía, que hace su aparición en escena portando un bastón blanco. A través de su caracterización externa – en particular, a través de la utilería de mano– el espectador tiene constancia desde el primer momento de una realidad del personaje de Lucía, su invidencia, tan determinante para el desarrollo y el desenlace de los acontecimientos de la trama como el hecho de que, por el contrario, otros de los personajes desconozcan esta condición. Ciertamente, nos encontramos ante una obra en la que el espectador tiene siempre más información que los personajes, estrategia sobre la que descansa en buena medida la capacidad de la pieza para producir un determinado efecto emocional y que, al mismo tiempo, favorece la posibilidad de un cierto distanciamiento reflexivo con respecto de la historia que se escenifica.

Que el público tenga acceso a una totalidad de significados de la que los personajes participan solo sesgadamente es una circunstancia que adquiere la máxima relevancia en una obra que fundamentalmente gira en torno a la representación de la problemática de la incomprensión, de la incapacidad para penetrar en la realidad de las cosas, es decir, para conocer. El mundo se nos presenta

en este sentido como mayormente opaco, como objeto que requiere de una traducción o decodificación para resultar cognoscible. El título de la pieza, *Apariencias*, apunta también en esta dirección, como recordando la expresión “las cosas no son lo que parecen”; es decir: un abismo separa el mundo de las cosas que son y el mundo de los engaños o, de hecho, son precisamente los engaños, las cosas tal y como se nos aparecen, el velo que oculta la realidad o el camino que conviene desbrozar si se pretende acceder al conocimiento. En un contexto así descrito, la “normalidad” o “funcionalidad” del individuo se derivaría de su capacidad para *traducir* el mundo o de la facilidad con la que el individuo puede ser *leído* por los otros. En caso contrario, nos encontramos ante sujetos que no conocen el mundo o ante sujetos a los que ni se conoce ni *reconoce* como lo que son. Este es sin duda el nudo de la pieza que nos ocupa.

En esta obra se ha imaginado una ficción de corte realista consistente en que en el centro de Madrid se producen tres explosiones consecutivas que ocasionan el derribo de varios edificios y, consecuentemente, un cuantioso número de víctimas. A pesar de la incertidumbre inicial, se sospecha de un atentado terrorista. La grave situación de emergencia desencadena la activación inmediata de los correspondientes protocolos de seguridad y las fuerzas armadas proceden rápidamente a acordonar y a desalojar las inmediaciones de la zona afectada. La mayor parte de las personas que se encontraban en ese momento en el barrio han huido ya, pero una mujer permanece sentada junto a una mochila en uno de los bancos de la plaza. Los agentes de seguridad se dirigen a ella mediante un megáfono, se interesan por su estado y la conminan a abandonar la zona. La mujer no obedece ni responde y, finalmente, ante la posibilidad de que sea ella misma una terrorista suicida, es tiroteada. Se trata del desenlace trágico de un malentendido fatal: la víctima no planeaba en realidad ningún atentado; se trataba, a pesar de no haber sido reconocida como tal, de Lucía, una vecina de a pie que, fundamentalmente a causa de una recientemente adquirida sordera, no había sido capaz de *interpretar* la situación.

Lucía había plegado y guardado en la mochila su bastón una vez sentada en el banco acostumbrado y, con ello, había desactivado el “dispositivo representacional” que hacía visible una realidad en principio invisible, su ceguera. El proceso que conduce a que el público reconozca como personaje invidente a una determinada actriz y el que opera en la calle cuando nos cruzamos con alguien de quien pensamos que es ciego no son en modo alguno tan diferentes. Las artes escénicas resultan en este sentido especialmente propicias para la reflexión respecto a la dimensión no ya relacional, sino, de hecho, representacional de la identidad; representacional o “performativa” en el consabido sentido en que Judith Butler ha dicho del género que lo es.

Junto al bastón, un segundo elemento muy propiamente teatral desempeña una función singularmente importante en relación al problema de la incomunicación al que anteriormente nos referimos y a la posición que ocupa el espectador en relación con esta pieza: los monólogos de Lucía. Como se sabe, mediante este recurso convencional el público tiene acceso directo a –conoce– la interioridad de un personaje que de esta manera resulta transparente (tanto, al menos, como sus pensamientos o sus emociones sean cognoscibles para el propio personaje y más transparente, en cualquier caso, para el espectador que para el resto de personajes). La dicotomía y dialéctica entre el interior y el exterior es fundamental en esta obra y, como se ha dicho, la incomunicación entre uno y otro mundo es la piedra angular de la trama: ni Lucía, sordo-ciega, accede a *comprender* la situación que se desarrolla a su alrededor ni, en este caso, las fuerzas de seguridad la *entienden* a ella. La situación, así planteada, constituye la representación que en última instancia se hace de la discapacidad en esta obra más allá de la crítica, en boca de ciertos personajes, a unos “protocolos” de seguridad no lo suficientemente “adaptados” a la diversidad funcional de la ciudadanía. Que Lucía resulte la “víctima colateral” de un mundo no “accesible” es un planteamiento que convendría analizar con mayor detenimiento; sin embargo, limitémonos en esta ocasión a apuntar que la idea de “protocolo”, entendida en un sentido general, resulta en todo caso efectivamente útil en tanto en cuanto nos permite valorar las maneras en las que cualquier persona al margen del eje normativo puede llegar a resultar de un modo u otro “herida” por el funcionamiento cotidiano de las reglas que rigen nuestra vida en común.

Finalmente, y a propósito del recurso del monólogo, nótese que la capacidad del espectador para acceder en paralelo a la realidad interior de Lucía y a la realidad exterior a ella hace de su experiencia la de un sujeto plenamente “funcional” (según la definición antes dada); o, en la medida en que no solo ve y oye lo que el personaje sordo-ciego no, sino que además sabe de él lo que el resto de personajes desconoce, la experiencia de un sujeto “súper-capacitado” u omnisciente, perspectiva sobre la que sin duda conviene reflexionar y que contrasta, por ejemplo, con cierto momento de la obra en el que se apagan todas las luces y, durante unos segundos, según reza una acotación, “el público percibe a oscuras al igual que Lucía” (Dorado, en: Luque/Mayorga 2018: 30).

2.2. *Edipo en Lavapiés*, de Pedro Martín Cedillo

La obra *Edipo en Lavapiés*, que se inicia también con su protagonista, Fabián, “sentado en un banco con un bastón plegable en sus manos” (Cedillo, en: Luque/Mayorga 2018: 41), se corresponde, sin embargo, con una estrategia

representacional y con un planteamiento dramaturgico muy diferentes: su autor construye esta pieza a partir de esa forma tan particular de ficción literaria que es el mito –en particular, el mito clásico–. El diálogo del teatro contemporáneo con la mitología antigua y la tragedia griega es una tendencia de sobra conocida y cuya complejidad excede con mucho las posibilidades de este capítulo, por lo que nos limitaremos a observar algunas de las implicaciones que esta decisión autoral tiene en relación con los interrogantes particulares que aquí nos planteamos. *Edipo en Lavapiés* cuenta la historia de Fabián y Lucas, dos chicos de unos 17 años que acaban de conocerse, se sienten mutuamente atraídos y tienen un accidente de tráfico cuando se dirigen a la casa de uno de ellos. En este accidente, Fabián, que conducía, había bebido esa noche y viajaba sin casco, pierde la vista; Lucas, también bajo los efectos del alcohol en el momento de subirse a la moto, fallece.³ Además de relatarse el episodio referido, el Fabián ya invidente dialoga en torno a su ceguera con el Lucas ya fallecido en presencia de los personajes de la mitología clásica Edipo y Tiresias, que observan a los jóvenes y reviven su propia historia.

Así enunciado, el planteamiento de la obra evoca ya las maneras en las que lo ficcional se emplea aquí como estrategia de representación. Particularmente, dicho recurso cristaliza en torno a dos formas de personaje: el de tipo fantasmagórico y el de naturaleza mítica, cuya presencia inevitablemente sitúa los temas que se abordan –por ejemplo, la ceguera– en el contexto de un marco de significados previamente establecido. En el caso del mito de Edipo y, en particular, en la tragedia de Sófocles, el tema de la ceguera recibe un tratamiento muy singular y conocido. Sin entrar en consideraciones de mayor alcance, baste aquí con recordar que mientras Edipo dispone del sentido de la vista no *ve nada* (no comprende lo que ocurre, no conoce el estado real de las cosas ni se conoce a sí mismo) y que se arranca los ojos una vez entiende quién es él y qué ha hecho, dándose así cumplimiento al vaticinio del adivino ciego Tiresias: “[El asesino de Layo] marchará ciego tras haber visto, y mendigo en vez de rico, a

3 A propósito, es interesante notar en este punto que también en la obra anteriormente comentada la discapacidad “padecida” por la protagonista había tenido su origen en un accidente de tráfico, aunque con connotaciones diferentes; es decir, en ambas obras (como, de hecho, en otras dos más de las que conforman el volumen) nos encontramos ante la representación de una determinada porción de lo que podemos entender como “diversidad funcional”, en particular, ante la que se corresponde con ciertas “condiciones” personales adquiridas en mitad de la vida y, más concretamente todavía, con las adquiridas en situaciones dolorosas y debidas a la mala suerte.

tierra extraña tanteando el suelo con un bastón a medida que va caminando” (Sófocles, en: Vara Donado 1985: 221).

En el mito la ceguera es, por tanto, y fundamentalmente, un símbolo, la representación de una cosa distinta de la propia ceguera, circunstancia que también concurre en la obra que nos ocupa. En la de Sófocles, incluso las consecuencias o los efectos de la ceguera adquieren indefectiblemente una dimensión simbólica: el miedo que genera el rostro mutilado y sangrante coincide con la repugnancia moral que las gentes experimentan al *contemplant* los crímenes, ahora al descubierto, de Edipo y con el espanto que su destino ocasiona entre los *testigos* –incluido el público–; la figura del hombre impedido y dependiente, que precisa de un bastón y hasta de su propia hija, Antígona, para conducirse y abandonar la ciudad de Tebas, no puede sino entenderse como imagen del antaño poderoso y afortunado rey caído ahora en desgracia, motivo este, de nuevo de corte simbólico, con gran recorrido en la tradición literaria y teatral.

Por lo que respecta al personaje fantasmagórico, se trata también de un dispositivo ficcional recurrente y muy eficaz. Como se sabe, el fantasma es habitualmente la figuración de un pasado no resuelto o que no deja de acechar, de la persistencia de la memoria, de las injusticias que reclaman reparación o el restablecimiento del equilibrio, de la voz de los que no la tuvieron o ya no la tienen, etcétera; valor que en *Edipo en Lavapiés* cabe sin duda atribuir al personaje de Lucas. En efecto, el diálogo que sobre la escena se produce entre Fabián y Lucas no es, en rigor, sino el de Fabián consigo mismo y, en particular, con un recuerdo que no desaparece y con una culpa –con unas Furias– que le atormenta y que no consigue acallar. “Sabes que no tendrás paz hasta que no hables de ello” (Cedillo, en: Luque/Mayorga 2018: 46), dice Lucas; es decir: sin memoria, sin la elaboración de la experiencia como relato, no hay futuro; si se produce, por el contrario, el diálogo entre el presente y el pasado, cierta forma de redención sí es posible. Puede considerarse, entonces, que esta obra escenifica el paso de Fabián por cierta clase de purgatorio, esto es, que tematiza un proceso de purificación.

Repárese, con todo ello, en que no nos encontramos tanto ante una representación *de* la diversidad funcional como ante una representación *desde* la diversidad funcional⁴, en tanto que esta ficción moralizante se vale de la ceguera

4 Nos valemos aquí de la distinción “representación de/desde la diversidad funcional” tal y como la emplea Julio Checa en su capítulo “La representación de la diversidad funcional en la escena contemporánea” (2018), en el que además el autor realiza un recorrido de los usos del símbolo de la ceguera en el teatro español del s. XX.

como imagen del camino de aprendizaje que el accidente inaugura para un protagonista cuyo anterior modo de vida y cuyas decisiones se presentan como cuestionables. Ahora que –a la manera de San Pablo en la Biblia– ha *caído* y se ha quedado ciego, tiene la ocasión de renacer bajo la luz de la verdad: “Fabián – dice el Tiresias de esta pieza– ha perdido la vista, pero está aprendiendo a mirar con otros ojos” (Cedillo, en: Luque/Mayorga 2018: 47). La ceguera, es decir, *ver* (vivir con la culpa, vivir sabiendo) es su castigo y también, puesto que en este relato se aprende de las caídas o a través del dolor, su acceso al conocimiento.

2.3. *Un lugar que alguna vez fue una plaza llamada Lavapiés, de Antonio Sansano*

La pieza de Sansano es ilustrativa de un acercamiento menos acostumbrado al motivo de la diversidad funcional y de una estrategia ficcional también muy diferente. Según reza la primera de las acotaciones, al comenzar la obra el escenario se encuentra ocupado por

[u]na masa informe, compuesta de doce medio seres, [que] deambula por el espacio [...]. Algunos intentan comer, otros enredan con viejos objetos que sacan de sus aparentes ligeros equipajes, otros “arreglan” partes de su cuerpo, otros evidencian lo desagradable del lugar, otros espían al resto, otros dibujan, escriben o garabatean el no se sabe qué y en qué, algunos imaginan cuentas de cabeza... Pero todos hacen todo con disimulo y recelo. (Sansano, en: Luque/Mayorga 2018: 141)

Aparecen en esta acotación algunas expresiones (“informe”, “medio seres”, partes del cuerpo que “se arreglan”) a las que sin duda convendrá prestar atención, pero detengámonos primero en lo más evidente: la naturaleza incierta, indefinida, confusa, inquietante de la escena que se nos presenta. Se trata de una imagen consonante con el tipo de ficción que se elabora, a saber, la de un mundo postapocalíptico y, en particular, la de un continente europeo que ha colapsado económica, política, tecnológica y medioambientalmente. La pieza puede por ello ser adscrita al género de la distopía, es decir, a esa modalidad de ficción que, como la utopía, se caracteriza fundamentalmente por llevar a cabo un análisis crítico de la sociedad presente a través de la representación de una sociedad futura o, en cualquier caso, muy remota –y qué duda cabe, por lo demás, de que la imaginación ha constituido siempre para el ser humano la vía natural de acceso a las vidas y los mundos posibles, la manera de obtener cierta forma de experiencia, y, con ello, de conocimiento a partir de todas las vidas que no son la suya y de todos los mundos en los que no está–. O acaso –y por ello es pertinente y necesario el debate en torno a los límites de la ficción– sí cabe duda sobre el tantas veces ensalzado poder de la imaginación –y, por ende,

de la ficción– y sí encontramos realidades a las que se considera *inimaginables* o cuya representación –cuando esta ha sido considerada posible– ha pasado o pasa necesariamente por estrategias y por códigos diferentes: piénsese, por ejemplo, en el “teatro documento”, en las “dramaturgia del yo”, etc.

En esta ocasión, de la obra de Sansano nos interesan fundamentalmente sus personajes, los “medio seres” a los que se hizo referencia. Se trata de doce formas de vida asentadas en lo que una vez fue la ciudad de Madrid y que, a lo largo de una obra de marcada impronta beckettiana, esperan (indeterminada e infructuosamente) a que unos traficantes de personas a quienes han pagado por adelantado les conduzcan más allá de cierto muro, y más allá del Estrecho, hasta el continente africano (que, a diferencia del europeo, todavía resulta habitable y cuya población, sana y fuerte, ejerce ahora la hegemonía global). Debido a la catástrofe ecológica, los cuerpos de estos “medio seres”, que vagan agonizantes y atrofiados entre los restos de lo que una vez fue el primer mundo, precisan de todo un “sistema externo” y de “procesadores” y “motores” para “funcionar”; un aparataje que mantiene vivos a estos personajes pero que, sin embargo, no parece conllevar ningún tipo de mejora en sus mermadas capacidades físicas; antes bien, esta compleja prótesis hace de ellos seres dramáticamente dependientes y susceptibles de averías, caducidades, descargas, apagones, oxidaciones, etc. Aunque ninguna acotación ofrece indicaciones particulares sobre su caracterización externa, conocemos a través de los diálogos de estos personajes esperpénticamente retratados que tienen “depósitos que se vacían”, que muchos respiran con dificultad, que no oyen o no ven, que algunos tienen incontinencia urinaria o no pueden andar, etc.

Es interesante observar la manera en la que estos personajes pueden entenderse a partir de la categoría interpretativa de lo “posthumano” según esta ha sido propuesta por la filósofa Rosi Braidotti –pero también en otros sentidos– y ponderar la manera en la que la incorporación de este concepto a los Estudios Culturales puede resultar efectivamente útil a afectos de la exploración de la diversidad funcional en toda su magnitud. Por una parte, un tipo de diálogos dislocados, reiterativos e improductivos, así como una cierta erosión de la memoria, dan cuenta de una “disfuncionalidad” colectiva, social o política. La palabra ha perdido su valor⁵ y los personajes se muestran faltos de empatía, de

5 En el sentido en el que Agamben expone en *El sacramento del lenguaje* (2011) que la quiebra de la confianza en el compromiso ético que debe vincular al hablante con la verdad de su palabra (verdad en relación con la realidad del mundo, de sí mismo y de sus actos) –la ruptura de ese pacto– implica necesariamente el debilitamiento de los fundamentos de la comunidad política.

solidaridad, carentes de confianza, apresados por el miedo e incapaces de llegar a acuerdos. En el mundo que así se representa, que los unos se devoren a los otros se aparece como una opción posible y esa clase de “deshumanización” o de “posthumanismo” es un escenario –de nuevo simbólico– que sin duda guarda relación con las derivas más excluyentes y directa o indirectamente genocidas de que las sociedades son capaces.

Por otra parte, la condición “semi-tecnologizada” de los personajes descritos recuerda a la superación de la división tradicional entre naturaleza y cultura (a la idea de los “cuerpos bio-tecnológicamente mediados”, al *continuum* naturaleza-cultura) y a la “relacionalidad de las múltiples interconexiones”, dos nociones propias de la “teoría crítica posthumana”⁶ de la referida Braidotti. Esta teoría

unfolds at the intersection between post-humanism on the one and post-anthropocentrism on the other. The former proposes the philosophical critique of the Western Humanist ideal of “Man” as the allegedly universal measure of all things, whereas the latter rests on the rejection of species hierarchy and human exceptionalism. [...] There are many challenges for posthuman critical theory: the first one is to acknowledge that subjectivity is not the exclusive prerogative of *Anthropos*. [...] Secondly, the challenge is to develop a dynamic and sustainable notion of vitalist materialism that encompasses non-human agents, ranging from plants and animals to technological artefacts. Thirdly, it means to enlarge the frame and scope of ethical accountability along the transversal lines of post-anthropocentric relations. (Braidotti 2018: 339)

En este sentido, la teoría crítica posthumana aboga por el reconocimiento de una diversidad no jerarquizada de las formas de vida; reconoce los respectivos grados de inteligencia y creatividad de todos los organismos y, también, las habilidades y capacidades específicas tanto de los seres antropomórficos como de los no antropomórficos (340). La teoría posthumana propone además una alianza entre crítica y creatividad, entre la filosofía y las prácticas artísticas, “for the purpose of learning to think differently, inventing new concepts and actualizing alternatives to the dominant humanistic vision of the subject” (341), sujeto al que pasa a entenderse desde la óptica del nomadismo ontológico –del *llegar a ser* o *devenir*–.

6 Teoría “crítica” porque, como expone la propia autora, aspira a cartografiar las relaciones de poder que operan en la producción de discursos y en las prácticas sociales, con especial énfasis en sus efectos sobre la formación de la subjetividad (Braidotti 2018: 341).

Como se ve, el radical cuestionamiento del estatuto de lo humano y el compromiso con una noción expandida –y por ende, más inclusiva– de lo que ser un humano significa tienen en esta teoría un desarrollo incuestionablemente valioso para los estudios sobre la diversidad en la medida en que estos tratan también de deconstruir la idea metafísica y moderna del sujeto (sumándose a las críticas feminista y poscolonial desde la experiencia empírica, concreta o situada, haciendo en este caso particular hincapié en aspectos como la vulnerabilidad y la dependencia); en la medida, también, en que cuestionan los dualismos esencialistas (blanco-negro, hombre-mujer, animal-no animal, sujeto capacitado-discapacitado); en tanto en cuanto se abren al reconocimiento de nuevas formas de subjetividad y sociabilidad; y, finalmente, dado que igualmente aspiran, cuanto menos, a desestabilizar determinadas jerarquías ontológicas, representacionales y sociales tradicionales. Incluso la reflexión respecto de la idea de la “prótesis” tecnológica –sumada a la revisión de otras formas de dualismo como medicamento-droga o incluso nutrición-droga– debe incuestionablemente formar parte de los estudios sobre la diversidad funcional en un sentido amplio.⁷

2.4. *El huerto 1989*, de Alfredo Morales; *El efecto Lavand*, de Agustina Rimondi; y *La habitación de los monstruos*, de Rebeca Rubio

Habida cuenta de las limitaciones de espacio, y por tratarse de textos menos estrechamente vinculados con los objetivos de este análisis, nos referiremos algo más brevemente a las tres restantes obras del volumen. El considerarlas de manera conjunta puede además arrojar cierta luz sobre algunas de sus

7 En este sentido, una serie de autoras (Goodley *et al.* 2018) han venido observando durante los últimos años la viabilidad de la convergencia entre los Disability Studies y la Posthuman Theory y han acuñado la expresión “DisHuman Studies” para referirse a lo que sería la nueva disciplina resultante. Según exponen, su teoría sobre los “disHumanos” reconoce tanto las posibilidades que la discapacidad ofrece para problematizar, reformular y reactualizar la noción de lo humano (objetivos de la teoría poshumana y de la Crip Theory) como, simultáneamente, los deseos de las personas discapacitadas de ser consideradas humanas en el sentido normativo y humanístico y a las que, sin embargo, se les ha negado sistemáticamente el acceso a la categoría de lo humano. Estas autoras reparan también en las ventajas, cuando no en la idoneidad, de contar con un marco, como el de los derechos humanos, apoyados en parte sobre la idea de alguna forma de sujeto universal, y de los que derivarían cualquier otra clase de derechos: políticos, civiles, laborales, sexuales, etc.

características fundamentales; características que, por lo demás, conviene que vengan a completar esta breve panorámica que, a partir de los estudios de caso que nos ocupan, tratamos aquí de esbozar respecto de algunas de las tendencias del teatro español actual en materia de representación de la diversidad funcional.

Las obras *El huerto 1989*, de Alfredo Morales, y *El efecto Lavand*, de Agustina Rimondi, protagonizadas, al menos en parte, por madres total o parcialmente solteras y de clase trabajadora, se corresponden en términos generales con ficciones realistas y de corte social que subrayan las dificultades inherentes a la *intersección* entre la diversidad funcional o la dependencia y la precariedad económica, representando así escenas relativas a los cuidados materiales, a la labor o el oficio (feminizado) de asistenta o cuidadora, a las deficiencias de la Seguridad Social, etc. La primera de ellas, *El huerto 1989*, es representativa de uno de los subtipos de la taxonomía propuesta por Julio Checa respecto del enunciado “representar la diversidad funcional”; en particular, de aquel que recogería las obras con presencia de “personajes [que] pudieran entrar en la categoría de ‘discapacitados’, siempre y cuando dicha categoría tuviera un valor significativo para la producción de sentido de dichas obras, aunque no tematizaran de manera central en su discurso alguna categoría de diversidad funcional” (2018: 26). La pieza de Morales tiene como protagonista a Irma – presente en todas las escenas y personaje cuya interioridad mejor llega a conocer el espectador– y representa un episodio de su vida junto a Guillermo, su hijo; la realidad de este adolescente, con una discapacidad motriz que afecta a sus piernas, es por tanto mostrada de manera secundaria, supeditada al retrato que se hace de su madre. De hecho, que este personaje ocupe un lugar umbrío e incluso marginal en la pieza es una circunstancia decisiva para el desarrollo de la acción.

Irma, de 32 años, trabaja como portera para la comunidad de vecinos de una corrala de Madrid, gestiona con dificultad los escasos recursos de que dispone y se hace cargo por sí misma de su casa y de las necesidades específicas de su hijo, de 17. El origen de la discapacidad de Guillermo se encuentra –por tercera vez en el volumen– en un accidente; más en concreto, en una caída que sufre siendo pequeño mientras se columpiaba. En aquel momento él se encontraba solo porque su madre, sin tener a nadie con quien dejarle, se había visto obligada a atender algunas tareas, razón esta por la que Guillermo llega a “culpar” a Irma de su actual estado. En cualquier caso, el suceso en torno al que gira la pieza es el asesinato aparentemente involuntario de una prostituta por parte de Guillermo, con quien ella pasa la noche. Así las cosas, y pese a su breve extensión, *El huerto 1989* se revela de algún modo como un catálogo de identidades fuertemente

estigmatizadas: el criminal, la prostituta, el discapacitado, la madre soltera, la criada...; figuras todas ellas en las que una determinada característica, circunstancia, conducta o actividad se ha visto transformada en el eje de una *identidad esencial* y, en particular, de una identidad repudiada: “[...] lo que sé yo es que aquí la gente me mira, me miran con desprecio y doy pena, porque *soy* [la cursiva es añadida] el tullido del barrio [...]”, dice Guillermo (Morales, en: Luque/Mayorga 2018: 72). Puede observarse aquí la manera en la que los procesos de estigmatización tienen como resultado la conformación de identidades impuestas de forma externa pero que habitualmente resultan también interiormente asumidas –con consecuencias decisivas– por los propios individuos estigmatizados. Asimismo, es característico en estos casos que una determinada *marca* involuntaria y más o menos explícita –las muletas o la silla de ruedas, en el caso de Guillermo– delate y exponga al estigmatizado ante la mirada de los “normales” como el “otro” e incluso como el “otro indeseable”,⁸ como aquel cuya presencia, cuando no puede evitarse, genera repulsión, lástima, risa y/o miedo. Finalmente, es importante recordar hasta qué punto la “identidad estigmatizada” se superpone y sustituye a la realidad misma de la persona, que queda así relegada o anulada.

El efecto Lavand, de Rimondi, ilustra de un modo similar la manera en la que las formas de estigmatización permean en nuestro imaginario y en nuestra cotidianidad, revestidas incluso con la apariencia de una normalidad inocente. “Si lo ve mi hijo, el gamberro, seguro que se pone a robar bicicletas. [...] Pero yo lo quiero para mi otro hijo, para el manco” (Rimondi, en Luque/Mayorga 2018: 91). Mediante estas palabras el locuaz personaje de Graciela presenta por primera vez a sus hijos ante su interlocutor sobre el escenario –el anciano Don

8 En la cultura judeocristiana, la marca a la que nos referimos puede remitirse al mito bíblico de Caín y Abel, narración en la que Dios condena a los seres humanos que violan los lazos de sangre. Como se recuerda, en el *Génesis* el Señor pone una señal en el fratricida Caín, una marca que le identifica como culpable a la par que como “intocable” (puesto que nadie deberá matarle durante su destierro, según el dictamen divino). A lo largo de la historia, *marcar* o *identificar* a los considerados delinquentes, como parte de su castigo y como medio para impedir la *mezcla* entre “culpables” e “inocentes”, “puros” e “impuros”, ha sido una práctica frecuente que resulta hoy bien conocida: el sambenito y la coraza en la España de la Inquisición, la “A” de adúltera inmortalizada por Hawthorne, la “estrella amarilla” en la Alemania nazi, entre un largo etcétera.

Cosme⁹ y ante el público, exteriorizando las respectivas imágenes con las que interiormente ha pasado a identificarles. Graciela utiliza estas expresiones con naturalidad y cariño y, evidentemente, conoce bien otras de las características de sus hijos; sin embargo, son esos dos rasgos y no otros los que emplea para *definirles y nombrarles*, los dos “atributos” fundamentales: ellos *son*, respectivamente, el manco y el gamberro. De este último sabremos que ha estado en la cárcel y que en ocasiones se dedica ciertamente a robar en el metro; del primero, Nicolás, que perdió la mano derecha cuando apenas tenía un año a causa de un accidente en la panadería de su abuela paterna, quien por descuido le situó muy cerca de la máquina de amasar –razón por la que la idea de la culpa sobrevuela también este argumento–.

La discapacidad de este adolescente evoca en la memoria de Don Cosme la figura de René Lavand, el “mago manco”, célebre ilusionista argentino a quien, en esta ficción, el personaje habría conocido en un momento pasado de su vida. En conversación con Nicolás, el anciano rememora aquel momento y sobre el escenario comienzan a representarse algunos de estos recuerdos del personaje.¹⁰ La importancia de René Lavand para el presente análisis radica en el relato que Don Cosme, que le admira, elabora sobre él y en la manera en la que dicho relato se configura como un *modelo* de discapacidad: el ilusionista no solo triunfa profesionalmente *a pesar de* su discapacidad, sino que además lo hace poniendo dicha discapacidad en el centro de su actividad, reinterpretando la “carencia” o la “desventaja” en términos de oportunidad. La pieza contrapone esta imagen a la manera en la que Nicolás obtiene cierto provecho de su propia falta de la mano derecha: sin demasiada habilidad, hace malabares en el metro con el objetivo de “dar lástima” y de que esa lástima distraiga a los pasajeros mientras su hermano les roba. Puede entonces observarse que las dos estrategias son planteadas en términos antitéticos (la primera, lícita y fundamentada sobre la admiración que despierta el talento; la segunda, ilícita, articulada en torno a la exhibición de una limitación), así como que nos encontramos ante dos relatos sobre la discapacidad pertenecientes a tipos diferentes: de superación y éxito, el de Lavand, y de marginalidad y fracaso, el de Nicolás. Sin embargo, es necesario considerar

9 En el texto, el personaje Don Cosme encarna esa forma particular de diversidad funcional relativa a algunos procesos del envejecimiento, tales como la pérdida de movilidad-autonomía y de memoria-identidad.

10 Merece la pena destacar también que, según indica la autora de la pieza, los parlamentos correspondientes al personaje de Lavand son transcripciones realizadas a partir de grabaciones de los espectáculos del ilusionista, por lo que en esta ocasión la estrategia ficcional incorpora un cierto componente documental en el que se apoya.

también las significativas similitudes que emparentan una y otra historia: en efecto, no puede sino repararse en que, al menos en parte, la eficacia de ambas prácticas descansa sobre el potencial “espectacular” de la diferencia corporal.¹¹

Finalmente, es interesante contrastar con los anteriores modos la manera en la que la ficción se emplea como plataforma para la representación de la diversidad funcional en la pieza de Rebeca Rubio. Es esta una obra en la que, a lo largo de los Actos I y III, en un espacio descrito como la consulta de un psicólogo, Evie, un personaje ya fallecido, relata ante Hugo, el especialista que conduce la sesión, los últimos días junto a su pareja, un chico con esquizofrenia paranoide llamado Mario. Evie habla de sus intentos por poner fin a una relación que se había vuelto insostenible, de un último viaje juntos durante el que confiaba en poder dejar definitivamente a Mario y de cómo en este viaje falleció ahogada sin que él pudiese ayudarla. No obstante el interés de este nuevo punto de vista *post mortem*, en esta ocasión centra nuestra atención el Acto II, cronológicamente posterior al referido viaje y en el que la autora se desplaza desde la *imitación* de la realidad sensible, material u objetiva –planteamiento dominante en las dos piezas anteriormente comentadas– hacia el mundo interior de Mario. En efecto, se trata de una parte de la pieza en la que la autora representa el flujo alterado de conciencia del personaje, que ha dejado de tomar su medicación antipsicótica y cuyos estados mentales y delirios, tanto en momentos de soledad como en relación con personajes anónimos del espacio público, se nos muestran fundamentalmente a través de una técnica similar a la del monólogo interior. Este texto –en la estela de la paradigmática *Psicosis de las 4:48* de Sarah Kane–, reboante de razonamientos quebrados e imágenes de corte surrealista, constituido por una pluralidad de voces entrelazadas, tiene quizás como rasgo principal

11 A este respecto, conviene distinguir de forma clara las dos vertientes fundamentales en las que el referido potencial puede llegar a traducirse en prácticas escénicas: por una parte, nos encontramos ante la tradición, dicho en términos generales, de los “*freak shows*”, espectáculos en los que el sujeto de la diferencia es cosificado y “monstruosificado” y que refuerzan los vínculos entre la diversidad y el “estigma” (Goffman); por otra, podemos pensar en obras de creación críticas y emancipadoras (en términos personales, profesionales y artísticos) que contribuyen a la redefinición de las categorías convencionales; piezas en las que el espectro de la diferencia es abordado de una manera no jerarquizada y que exploran horizontes éticos y estéticos alternativos. Como ejemplo de este último tipo de espectáculo podrían citarse *En vano* (2016), de Danza Mobile, *Il ballo* (2017), de la compañía La Ribalta, o *Happy Island* (2018), de La Ribot y la compañía Dançando com a diferença, analizados en el presente volumen por Julio Checa, Susanne Hartwig y Alba Gómez García en sus respectivos capítulos.

que la percepción distorsionada del personaje se corresponde con la confusión que se traslada al público, que tampoco puede distinguir de forma clara los momentos temporales, los espacios, las emociones, a las personas, unas voces de otras, la vida de la muerte ni, en definitiva, la realidad de la ficción –dos categorías que el texto, como la propia toma en consideración de las diferentes formas de subjetividad existentes, invita a reconsiderar–.

3. Conclusiones

Con el presente capítulo se ha tratado de contribuir, mediante los estudios de caso ofrecidos, a la generación colectiva de un conocimiento crítico en materia de representación de la diversidad funcional, en particular, de su representación literaria y teatral en el ámbito español contemporáneo. Entendemos que, observadas conjuntamente, las referidas obras pueden llegar a ser ilustrativas e incluso representativas de algunas de las tendencias –quizá, de las más habituales– de la creación dramática y de las prácticas escénicas en relación con la diversidad funcional, razón por la cual su toma en consideración resulta de interés en el contexto de la necesaria tarea en curso que supone evaluar el actual estado de la cuestión: dificultades, encrucijadas, propuestas, recursos disponibles, carencias, aciertos, insuficiencias, paradojas... En especial, en esta ocasión hemos prestado atención a los usos de los diferentes géneros ficcionales como estrategias representacionales operantes en las seis piezas analizadas. De entre estas, dos (la de Morales y la de Rimondi) pueden ser catalogadas como ficciones realistas y de corte social.¹² La de Dorado es también, según vimos, mayormente realista, aun cuando puede apreciarse en ella cierta apertura hacia el género distópico que sin duda sí abraza Sansano, cuya pieza incorpora además elementos que recuerdan a la ciencia ficción y algunas caracterizaciones de cariz esperpéntico, por una parte, y absurdo, por otra. Cedillo, a través de la apelación al mito y del recurso de la figura del fantasma, construye fundamentalmente una ficción alegórica, en la que las imágenes representadas significan en realidad cosas distintas de sí mismas. Finalmente, Rubio, cuyo texto juega también con la presencia de lo fantasmal y lo onírico, oscila entre la representación de la

12 Aunque en la segunda encontramos la escenificación simultánea de momentos del pasado y cierto componente documental es preciso subrayar que no se trata de decisiones con un impacto significativo en la producción de significados de la obra y que no invalidan los fundamentos del modelo representacional en el que quedan enmarcadas.

realidad exterior y, de forma especialmente significativa, la del mundo interior del personaje de Mario, apartándose del paradigma realista más convencional.

Por otra parte, ha podido observarse que de entre el extenso y complejo espectro de la diversidad funcional las piezas recogidas en el volumen *Una mirada diferente* abordan la sordo-ceguera, la ceguera, cierto grado de discapacidad motriz en las extremidades inferiores, la pérdida de una mano, procesos degenerativos como consecuencia de la edad y una esquizofrenia paranoide severa. Los cuatro primeros de estos ejemplos, como se recordará, aparecen en los textos causados por accidentes ocurridos durante la vida de la persona. En cualquier caso, más importante que la tipología de la *diferencia* o de la discapacidad en sí de la que se trate, resulta importante reflexionar sobre la representación que se hace de dicha realidad, sobre la *imagen* que se ofrece de ella. He aquí algunos ejemplos: la discapacidad como pérdida (de capacidades, de una parte del cuerpo, de posibilidades), como disfunción (por ejemplo, respecto de la habilidad humana para conocer y ser conocido), como carga para los otros (dependencia), como símbolo, como dificultad en el contexto de una narrativa de superación o mejoramiento de la persona, como castigo de una culpa, como subjetividad incompatible con el mundo y la vida, como impedimento para la vida en común... La relación es elocuente. Aun cuando detrás de buena parte de estas imágenes pueda presuponerse una voluntad crítica o de denuncia social, o una apuesta por dar visibilidad a conflictos y dificultades ciertamente existentes, no deja de resultar digna de comentario la connotación generalmente negativa hacia la que fácilmente parecen deslizarse las representaciones sobre discapacidad, una inercia frente a cuyas consecuencias conviene permanecer alerta. Mención aparte merecería en este caso *Un lugar que alguna vez fue una plaza llamada Lavapiés*, en la que encontramos una mirada sobre la diversidad funcional en un sentido amplio e integrador y una reflexión respecto de los límites del cuerpo y de la mente, así como respecto de la relación entre cuerpo, persona y comunidad, que de alguna manera ensancha los cauces habituales del debate y de su expresión artística.

En último lugar, merece la pena concluir destacando el enorme potencial que el ámbito de la diversidad funcional entraña tanto para las obras de creación y la expresión artística como para la labor crítica y académica. Buena prueba de ello son cuantas posibles vías de estudio ha tratado de apuntar la presente contribución, sin la posibilidad de detenerse en cada una de ellas. Es el caso, por ejemplo, de cuestiones relativas a la identidad tales como los dispositivos representacionales, la performatividad o la dialéctica interior-exterior; de la importancia del punto de vista (desde qué lugar, desde qué cuerpo, desde qué capacidad) en relación con la experiencia que se traslada al propio lector o espectador; del

concepto de “prótesis” y la idea del cuerpo como limitado y dependiente; de la relación entre cuerpo y persona; de la crisis del humanismo, el cuestionamiento del estatuto de lo humano y la redefinición de la noción moderna de sujeto; o de la coexistencia en el mismo mundo objetivo de una pluralidad de subjetividades y de mundos imaginados. Asimismo, hemos tenido ocasión de referir problemas tales como el de la incomunicación y la opacidad del otro cuya diferencia escapa a los códigos de la “normalidad”; el estigma y la idea de la “marca” (los sujetos más *mirados* son en ocasiones los menos *vistos*); la invisibilidad y la ausencia de voz de los “sujetos subalternos” (Spivak); la manera en la que la memoria (en buena medida, la identidad) y la capacidad para ejercer la voluntad (esto es, la libertad), atributos convencionales de lo humano, pueden verse mermadas; o la violencia intrínseca al normal funcionamiento de los protocolos que rigen la vida en sociedad (agresiones y exclusiones estructurales, “eliminación” sistemática del otro). Que esta breve enumeración –que no agota en cualquier caso las posibles vertientes al respecto– sirva como muestra del gran atractivo que este campo del conocimiento, todavía joven en el contexto de los Estudios Culturales de ámbito hispánico, pero sin duda oportuno y necesario, nos ofrece.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2011. *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*, Valencia: Pre-Textos.
- Braidotti, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, Rosi. 2018. “Posthuman Critical Theory”, en: Braidotti, Rossi/Hlavajova, Maria (eds.), *Posthuman Glossary*, Londres: Bloomsbury Academic, “Theory”: 339–342.
- Butler, Judith. 1990. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en: Case, Sue-Ellen (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press: 270–282.
- Checa, Julio. 2018. “La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles”, en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 25–42.
- Goffman, Erving. 2006. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goodley, Dan/Lawthom, Rebecca/Liddiard, Kirsty/Runswick-Cole, Katherine. 2018. “Posthuman Disability and Dishuman Studies”, en: Braidotti, Rossi/

- Hlavajova, Maria (eds.), *Posthuman Glossary*, Londres: Bloomsbury Academic. “Theory”: 342–345.
- Hartwig, Susanne. 2018. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7–24.
- Luque, Diana/Mayorga, Juan (eds.). 2018. *Una mirada diferente*, Madrid: Centro Dramático Nacional, “Autores en el centro”.
- Dorado, Alejandra. “Apariencias”: 23–38.
- Cedillo, Pedro Martín. “Edipo en Lavapiés”: 39–62.
- Morales, Alfredo. “El huerto 1989”: 63–84.
- Rimondi, Agustina. “El efecto Lavand”: 85–114.
- Rubio, Rebeca. “La habitación de los monstruos”: 115–138.
- Sansano, Antonio. “Un lugar que alguna vez fue una plaza llamada Lavapiés”: 139–161.
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. Nueva York: New York University Press.
- Sófocles. [440–425 a.C.]. 1985. “Edipo rey”, en: José Vara Donado (ed. y trad.), *Tragedias completas*, Madrid: Cátedra, “Letras universales”: 195–264.
- Spivak, Gayatri. 1988. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education: 271–313.

David Ojeda Abolafia

Dramaturgia, narración y recepción: hacia un discurso universal, diverso y accesible

Abstract: The article seeks to analyze how projects linking the performing arts and functional diversity should be found in full and fulfilling artistic recognition. Because they base their learnings on recognized methodologies and validate on variables and convenient teaching strategies. Also to attend to the paradox of how these methodologies are born by resolving an abnormal transient circumstance to the effectiveness of learning and manage to overcome limits and slight disorders that occurred by the methodological process developed erroneously, in some case. Also how substantive aesthetic achievements in poetic findings of the modern and contemporary scene are born of attention to physical, sensory or emotional-intellective limitation emphasizing the advancement and modification of the artistic and aesthetic paradigm of modernity and the avant-garde of the arts of the scene. Finally, from a sufficient and panoramic detail of national and international current projects this syngladation of emission, realization and reception is violated. Involving a component of specificity in conception and composition, in the consequent narrative reference in the scene, as well as in the attention and reception by the viewer.

Keywords: Diversity, Performing Arts, Boundaries, Aesthetics, Reception

Palabras clave: Diversidad, Artes Escénicas, Límites, Estética, Recepción

1. Panorama y apuestas

La creación espectacular se produce a través de la relación de tres planos contiguos, relevantes y relacionados permanentemente: dramaturgia, narración escénica y recepción. Desde los orígenes del teatro, en Grecia, la labor inductiva y compositiva han ido a caballo. La búsqueda de historias, la conformación de un universo fabular, así como la realización de pasos rituales a convenciones escénicas han ido configurando el universo de lo teatral en disposición a un auditorio.

En cualquier cultura y sociedad, este recorrido ha sido el conveniente. Así, Eugenio Barba, en su gran aporte de la estética performativa de la antropología teatral, nos ha brindado en sus numerosas publicaciones cómo el remanso mítico ha ido generando un lugar de análisis permanente al avance de las sociedades en su manifestación teatral, siendo un común denominador el toque

ritual, misterico, místico hasta llegar a la consciencia de la dimensión ficcional ligada al rito vital, siempre enmarcado en una propuesta extracotidiana.

Los cauces de idas y venidas a esta liturgia entre la vida, la razón, la magia y la ficción nutren los anales y legados teóricos y metodológicos de la historia del teatro. Según ha sido necesario, los creadores han posibilitado una variación, a modo de mejora, hacia su logro y cauce poético, permitiendo sin querer, pero queriendo, la amplitud de tintes, registros, sistemas, metodologías, estilos, estéticas que conforman la escena universal, acotadas en cada necesidad, pero ricas en diversidad y pluralidad de logros y finalidades.

En esta singladura, la aparición, redescubrimiento, aporte o vindicación del cuerpo diverso, a través del gesto poético de la performance, posibilita uno de los últimos caminos abiertos en el panorama espectacular del siglo pasado. Podemos apreciar cómo en las estéticas que nacen en la reacción al naturalismo decimonónico, en su exigente preceptista aristotélica, a saber, simbolismo y expresionismo contienen detalles de interés relevante a la valoración del artículo. Por ejemplo, en la consideración en el valor que aporta la ausencia poética del sentido visual en pos del aumento del caudal sensitivo y estético en su búsqueda sinestésica en la primera de ellas, o la segunda, cómo el cuerpo en su deformidad y efusividad pasional inculca la expresión de las dimensiones corporales artísticas, como si de una disfunción motriz notoriamente efectista y eficaz fuera la merecida. Y esta tendencia antiaristotélica, hemos de atender desde los artefactos espectaculares de la vanguardia europea hasta los postres en la performance americana, pues en ambas corrientes se abre una ingente labor especulativa a través de la genealogía física de la presencia del intérprete, además de la incorporación del cuerpo como debate de la escena, apuestas que dan rigor a la conformación del espectáculo.¹ En este avanzar, la última aparición de un cuerpo nuevo en la escena es el que ha sido a lo largo de la historia el más olvidado, pero el más recurrido. El cuerpo de la diversidad humana, con todas sus características desviadas, desmesuradas, ignotas, desorientadas, ha logrado configurarse su recorrido en la escena durante los últimos cincuenta años. Ha abandonado las fábulas, por otro norte, siempre dispuestas a encumbrarlo, para

1 En el artículo que aportó en la bibliografía analicé de forma pertinente qué valor tendría el otorgar a la manifestación artística de la diversidad funcional bajo el concepto de *Estética de la Deformidad*. Valorando la aportación desde el análisis de Adorno y aportando en el documento una sucinta comparativa de lo realizado en espectáculos y artistas de la escena con lo acaecido en la historia de las artes de la escena y sus análisis estéticos y los referentes anotados de propósitos desde la diversidad funcional y las artes escénicas.

bajar de los cielos y recrearse como figura diversa. Dionisos lo era, así que se ha dado la bienvenida a una nueva especie escénica que aún no se sabe vislumbrar, entre la sorpresa y el reconocimiento, y que mueve su ditirámico camino hacia un horizonte incierto. Pues los saberes tradicionales no lo consideran artificio, sino artificiosidad irredenta. Los cánones aperturistas lo conforman con un saberse hacer a sí mismo en su autorreferencialidad y su autopoiesis.² Los análisis estéticos los extrapolan al universo “inclusivo”, dado que vinculan la presencia de personas con diversidad funcional a su valoración de cometido social. Los escaparates productivos los inoculan como posibles fuentes infinitas de hartazgo ético y económico. Y así, una serie de variantes indefinidas y ciertas que hacen del paso escénico y espectacular un auto de considerables proporciones sin cánones, sin parentesco, por homologar, pero, en definitiva, sin medida en su presencialidad escénica y espectacular.

Su origen, entre la búsqueda de autenticidad, como el origen de cualquier actividad. Su medianía, su lugar hacia el reconocimiento, como cualquier sistema, registro, estilo y engranaje estético. Su futuro, indeterminado, incierto, inquieto, instintivo, innato, insolente, incorregible, insoportable... Su falta, imperdonable.

Deseo que con este estertor, a modo de artículo, se haga palpable que legitimar no es homologar, que reconocer no es sistematizar, que admirar no es encumbrar, que obviar no es olvidar. La persona con discapacidad, la presencia diversa y funcional del cuerpo habitado en la vida de faltas, pero sin faltas, solo con posibilidades por hacer y valorar, está haciendo su camino, y es el camino de cualquier camino, un camino más, entre el arte de lo performativo, la industria de la ética económica, el bagaje del aprendizaje metodológico y la fortuna de saberse existente como ser humano, pues su existencia ha sido una de las marcas de identidad de muchos legados y sistemas pedagógicos, muchos de los estigmas y estímulos de los modismos escénicos y espectaculares, y siempre, rigor existente, pero por siempre, inexistente... Sea entonces, un cierto atisbo de sinceridad, y de pasto reconocible para cualquier futuro por hacer. Es un momento de la historia, sin historia, y debemos, por moral, comenzar a reconocer su historia.

2 Las referencias a estas denominaciones analíticas, autorreferencialidad y autopoética, nacen de la gran labor teórica de Lehmann y Fischer-Lichte. La concepción de la performatividad, muy vinculada al arte de la escena y la diversidad funcional, está apoyada por los análisis del teórico, pedagogo y director Eugenio Barba, aportados en su gran estudio del libro que aparece en la bibliografía

2. Perspectivas

En todos los tratados del análisis espectacular a través de la historia más reciente, se ha labrado un sugerente propósito donde la relación presente entre estas tres disposiciones del paradigma espectacular nos remite a todos los tipos de análisis, preceptivas, estéticas y apuestas espectaculares acaecidas.

El concepto de dramaturgia se ha elevado a categoría sustantiva en los distintos procesos de registro y realización en las artes escénica. Lo que empezó siendo una atención de carácter fabular, se ha extendido en su consideración compositiva y estructural a la gestación del resto de elementos que constituyen los componentes de la escena: el cuerpo, el espacio, la plástica, la iluminación, el sonido, la escenotecnia en distintos estudios y manuales teóricos editados. En este sentido, se ha considerado que desde lo germinal, lo primordial se pueden determinar los principios que establezcan en conducción el resto de niveles de lo espectacular, aunando y configurando un propósito consecuente, conducido y elevado en cada una de sus relevancias en parámetros identificables y relacionados.

La narración escénica, su modo conducido hacia el componente estético y el universo rescatable de la recepción, se van añadiendo desde su conveniente posicionamiento y aumentando la vinculación en contigüidad y contraste.

Quisiera poder relacionar que, desde la aparición del cuerpo y su entrenamiento como motivo de la designación poética narrativo-estética de la futura realización espectacular, se ha convenido que el detalle que conforma la capacidad y la estilización se vinculen de forma permanente. Una motiva a la otra y la otra perfila la orientación de la primera.

Todos los maestros del arte de la escena del occidente han vertido a su labor el ser en sí mismos los portadores de los cambios y conveniencias en la ejecución y estudio del registro, para luego elevarlo a un código de carácter universal a la hora de proponerlos como ejecución en otros cuerpos, convirtiéndolos en portadores de su método de trabajo de manera colectiva.

Me gustaría apreciar además que los entrenamientos interpretativos han nacido de la adecuación de un discurso singular que a base de promocionarlo a otros ejecutantes se ha ido perfeccionando, mejorando y logrando su propósito universal, a saber, metodologías como la de Chejov, Alexander, Feldenkrais, Delsarte, entre otras. Asimismo, quisiera resaltar que muchos de estos códigos en su genealogía formal se han labrado para superar límites psicofísicos y rupturas de eficacias en el registro consumadas.³ Pero también, como veremos en

3 Son valorables los estudios realizados sobre la superación de lesiones en estos maestros y pedagogos de talla internacional y que sirvieron como estructura que

el propósito narrativo escénico y estético, se han configurado a partir de hacer relevante la diversidad estilista y la apreciación diferenciadora como perspectiva y resultante espectacular, en los referentes estéticos y estilísticos de Wilson o Strindberg. Por último, en el legado epistemológico y ontológico, si cupiese esa consideración en el arte de la escena, apuestas y formulaciones revolucionarias surgieron de condiciones personales límites, entre la razón y la enajenación, como Artaud.⁴ El propósito de la fábula ha enmarcado la figura de la discapacidad desde la Antigüedad, a partir de la teoría de la compensación. La naturaleza humana en su rigor antropológico ha admirado la circunstancia de la discapacidad en su lado totémico freudiano, para resignificarla en la condición de personaje a través de la posibilidad entre lo fantástico, lo místico o en lo visionario, aumentando la consideración de personajes como Tiresias, Casandra, en referentes humanizados de posibilidades cuasidivinas, si bien eran tergiversaciones divinas al *fatum* vital del personaje.

También la discapacidad ha configurado perspectivas en la fabulación como el encegamiento vital de Edipo, definitivamente físico. En procesos de fábulas contemporáneas la consideración del coro lacerado, a través de la discapacidad sensorial y física en Valle-Inclán, o el componente transformado de la ceguera en personajes del estilo simbolista. También la atención a la discapacidad intelectual ha actuado en este sentido también en los personajes en fábulas del audiovisual, la oscarizada *Rainman* o series como *The Good Doctor* o *Atypical*.

El motivo perturbador y de disturbo perceptivo se une al efecto contemporáneo de la performatividad, una vez que el cuerpo dramático de la discapacidad en lo espectacular ha conferido un salto cualitativo y cuantitativo en lenguajes escénicos como la danza contemporánea, el teatro físico y performativo o la performance en sí misma. El daño infligido como motivo dramatúrgico ha

fundamentó el consiguiente material metodológico de sus pedagogías. En muchos casos, sirven de reconducción terapéutica o bien como consciencia efectiva de la formación psicofísica para no llegar a contraer lesiones involuntarias. Aporto un interesante artículo sobre la formulación de la metodología de Michael Chejov a partir de su conocimiento y trabajo personal en la Antroposofía y Euritmia de Rudolf Steiner.

- 4 Al igual que el punto anterior, en la influencia de los estadios personales en la fase de comportamiento autista de Robert Wilson, en la circunstancia de tendencias y fases maniacodepresivas y obsesivas de Strindberg y, también, en todo un escrito último desde el centro psiquiátrico de Rodez de Antonin Artaud, en sus fases de internamiento, se podría apreciar la posible influencia en su desarrollo estilístico, estético y enfático de sus propósitos artísticos.

hecho también presente una trasfiguración poética en lo que inconvenientemente se verá como aberrante o contradictorio, por ejemplo, en la perspectiva de Marina Abramović.

Podemos apreciar el trabajo metodológico de la técnica Laban en algunas de sus discípulas, como la labor de Irmgard Bartenieff, quien trabajó esta apreciación de la labor del cuerpo en el espacio y el movimiento con personas con discapacidad en su afincamiento en el cono sur americano.

Estas referencias *estigmatizan* la consecuente labor dramática, eslabón primordial del paradigma espectacular, y configuran una decisión a muy distinto nivel entre el registro estipulado en pro de un sistema de aprendizaje, el motivo ficcional que condiciona el rigor de la encarnación y su dialéctica entre el ejecutante con y sin discapacidad, así como el estímulo creativo y configurador de la *discapacitación* presente como imposición que encauzará el efecto del discurso.

Son los diferentes niveles en el primer plano, el dramático, los que establecen un legado suficiente para entender que la perspectiva funcional del código dramático vinculado al cuerpo hacedor y realizador, o como engranaje del detalle estilizado, hacen patente que lo diverso configura ya el inicio estabilizador del marco espectacular y escénico.

3. Análisis

En palabras de Eugenio Barba, la referencia espectacular, el teatro o las artes de la escena, se brindan desde la dramaturgia del actor-autor, la dimensión narrativa del director y la acción evocativa del espectador. Este señuelo trinitario establece el canon de perspectivas que nutren el espectáculo.

Este director, pedagogo e ideólogo de la Compañía *Odin Teatret*, establece un canon tripartito en la estrategia espectacular en su último libro, *Quemar la casa. Orígenes de un director de escena* (2010). La acción del actor como dramaturgia del espectáculo, la narración del director como estética, idea y modo del espectáculo, y la recepción del espectador que en su labor cierra el acontecimiento espectacular.

Evidentemente, no es original, el origen del teatro traza esta terna funcional, sin embargo, lo interesante es dar cabida al fin experiencial permanente del registro de lo performativo: la secuencialidad de lo espectacular se va organizando y constituyendo a medida que el espectáculo avanza en tres fases de plena simultaneidad y con estrategias y decisiones en distintos niveles de ejecución. Las dos primeras, acaecidas, se activan por la decisión última, individual

y colectiva, y consolida el propósito preestablecido en tanto se realiza el espectáculo.

La configuración aperturista de lo espectacular se sostiene en la levedad del que atiende. No obstante, muchos registros están previamente conducidos en la idiosincrasia de la narratividad del espectáculo, y ahí lo decisivo en la factura frente a lo preceptivo en su composición y valorativo en las ejecuciones artísticas y estéticas de los diseñadores, realizadores de dentro y fuera de lo escénico.

La competencia del estilo y estética también se han configurado a lo diverso. Lo simbolista buscó la sugerencia y lo ponderativo de la falta de la visión como un registro estimulante. Lo expresivo mostró lo discordante corporal y emocional, así como lo enfático de la tensión escénica como referentes auditivo, corporal, modal y sensitivo. La variabilidad de lo conceptual propició en su narratividad la consolidación de mundos dispares, tiempos distanciados, universos segmentados como índice compositivo. En definitiva, un enfrentamiento paradójico de cómo el mundo de dislocada empatía o resignificación ilógica diera cauce al discurso conveniente y legítimo de la razón y su categoría sublime de lo moral, el oxímoron de las apuestas de la estética nietzscheana.

En todo caso, el espíritu y categoría de lo apolíneo anunciaba un estertor en el mundo del espectáculo en su tendencia a la contemporaneidad desde lo dionisiaco, lo que se consumó en el espíritu de la vanguardia y la individuación de la performance. Lo diverso y funcional del arte en la estrategia de lo auto-poético y la autorreferencialidad hizo añicos años de preceptivas normativas colmadas de lógicas y coherencias de la verosimilitud. La referencia artística y estética de la diversidad funcional ha revitalizado el debate ideológico entre lo creíble y los manifiesto, lo realizable frente a lo realizado. La hegemonía de discursos homogéneos ha dejado de tener certidumbre, nos encontramos en una suerte de destinos simultáneos ofreciendo propósitos inverosímiles en su hechura para otorgar legados legítimos más allá del discurso monológico formal del realismo, haciendo que la realidad nutra suficientemente el destino de la ficción.

Dos estudios de las últimas décadas del siglo pasado aportan esta instauración del cuerpo y su debate en la escena. Desde el dramaturgismo, el legado del estudio del posdrama de Lehmann, y desde la recepción performativa, el estudio de Fischer-Lichte.

Si valoramos ambos análisis documentales, el panorama artístico de los proyectos escénicos y espectaculares de la diversidad funcional acerca un marco de notoria legitimidad. No se dan explícitamente en ambos estudios pormenores detallados de compañías y labores artísticas individuales en este quehacer, pero categorizan en muchos aspectos el desarrollo artístico y estético de

compañías que nacen bajo el debate de la diversidad, Candoco, Axis Dance, Stop Gap, Pippo del Bono, L'Oiseau Mouche, Danza Mobile, Alta Realitat, Palmyra Teatro, entre otras a lo largo de casi este medio siglo, frente a las que han devenido en su labor artística en reconocer por instantes o en lo duradero de su transformación esta ingente apertura al reconocimiento de pleno derecho del acto performativo, artístico y estético del cuerpo, así como su ideología presente en lo espectacular, DV8, Mabou Mines o el coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui, entre otros. Avanzaremos en el siguiente punto otros detalles en nuevos aportes por afianzar.⁵ No voy a detallar lo conveniente del espíritu constitutivo de una aportación al arte escénico y al paradigma espectacular del referente de la diversidad, estamos solo manifestando un caudal aportado desde el estudio que ofrece en la sociedad y la cultura, el efecto espectacular de estos estadios artísticos, cómo el público se hace parte empática de su disfrute, y no ya la aceptación, sino el acercamiento decidido a ver esta manifestación como un hecho más del quehacer del arte actual. No deseo obviar la falta de referencia permanente y ubicación de estos manifiestos de arte contemporáneo, y ojalá se dejen de mostrar en lo eventual para constituirse permanentemente en lo exhibible, mostrable y programable en el actual panorama de la escena y su debate espectacular.

4. Resultante

En este sentido, buscar lo universal en la estructura que condiciona el punto de partida, apostando por la diversidad de posibilidades de narrar la acción, así como la intención valorada en la recepción, establece un caudal que significa las mismas reglas o condiciones que conforman el fin espectacular: algo hecho, dinámico en su ejercicio y posible en su aceptación.

En los proyectos que se han construido a partir de la diversidad, en todo momento, se ha partido de universales metodológicos que se han validado y servido como señas de escuelas, sistemas, métodos, herramientas con fines propedéuticos y constructivos de un intérprete versátil y enmarcado en la búsqueda de un estilo;⁶ atenciones como los recursos metodológicos de maestros

5 Aporto esta información detallada en los recorridos estéticos y artísticos desde la diversidad funcional analizada por mi parte en otros artículos. También, atender a la excelencia de la investigación y tesis doctoral para estos términos de la coreógrafa, pedagoga y doctora Marisa Brugarolas.

6 Quiero agradecer las conversaciones, entrevistas, encuentros referidos en el punto 4 del artículo, sin los que me habría sido imposible poder argumentar desde esta base documental presente que aporto, y quisiera mencionar mi agradecimiento a todas

como Laban a través de su discípula Irmgard Bartenieff, quien vinculó su labor de pedagoga de la danza a personas con discapacidad motriz en su quehacer en Latinoamérica.⁷ Por todo ello, la valoración del trabajo de las artes escénicas desde la diversidad funcional se construye a partir de estos universales pedagógicos, matizando herramientas y adaptaciones específicas, pero construyéndose desde los mismos cauces formativos que con cualquier artista. El canal de conformación artística y estética, según hemos podido ver, se ha nutrido en gran parte de la configuración de un creador que superase el límite propio y el convenido por el propósito didáctico que conforme su quehacer, partiendo desde parámetros que se han hecho legítimos por los propios creadores de la pedagogía, hasta, en tantas ocasiones como las citadas, ser ellos mismos los labradores y superadores de sus límites o barreras condicionadas por otros sistemas nada beneficiosos para su organicidad y herramienta psicofísica.

En este sentido, quisiera hacer un balance actual de proyectos que se nutren, surgen, abanderan, legitiman y amplían el espectro significativo de propósitos metodológicos tomados de grandes maestros y escuelas, así como registros y apuestas de interés estético y estilístico; además de acercar el panorama de algunos proyectos en Latinoamérica que hacen eco del quehacer de las artes de la escena en la mirada a la diversidad humana, brindando una oportunidad social y antropológica o bien resignificando el propósito artístico y profesional sin más.

4.1. Proyectos nacionales

Si comenzamos por España, me gustaría relatar la actualidad de varios proyectos que están abarcando una intención grandiosa y de amplitud de miras entre lo artístico, lo reivindicativo y la búsqueda de un registro propio al proyecto.

En la propuesta de carácter de intervención social, con apuestas de marcos relacionales, colectivos y de intención coral, podemos destacar los proyectos defendidos por Jordi Cortés y Victoria Teijeiro.

y cada una de las personas y proyectos que cito a partir de aquí, en las que algunos tienen su consideración documental en la bibliografía a través de libros, artículos, informes, aun cuando la documentación digital desde la que he podido asesorar mis apreciaciones que pongo en valor al propósito de este epígrafe de este artículo, mantienen sus informaciones en portal webs o Facebook o cualquier otra manera en redes sociales.

7 Podemos encontrar citada esta labor en el gran estudio y ensayo sobre la danza contemporánea *Poética de la danza contemporánea* de Laurence Louppe.

En el caso del coreógrafo catalán y director artístico de la Cía. Alta Realitat, surgió con gran quehacer hacia mitad de la primera década del inicio del siglo. Pude verlo en su primer trabajo que ofreció dentro de la programación del Festival Madrid en Danza en la Sala Cuarta Pared, el cual amanecía como una amplitud de miras sobre el fondo incontestable de la danza inclusiva de herencia anglosajona.

Su nutriente fue ni más ni menos que el mismo Adam Benjamin, quien irrumpiera a inicios de los noventa del pasado siglo con su proyecto Cía. Candoco. A partir de la relación en Londres con Adam, Jordi comienza su aventura y propósito cuando vuelve a Barcelona para afincarse definitivamente en esta senda de la danza de propósitos infinitos entre el cuerpo limitado y el cuerpo sin límites. Desde entonces, ha crecido su actividad conformando una de las compañías más interesantes en este quehacer de la diversidad y la escena, recibiendo merecidos premios nacionales por el rigor y renovación artística y, sobre todo, por el canal de apertura a nuevos artistas a los que no se les ha concedido el honor de ser partícipes de espacios reglados en su formación. Cía. Alta Realitat es ya un ser de entidad y reconocida labor, inclusive por su reconocimiento en premios coreográficos.

Sin embargo, quisiera poner el punto de mira en el proyecto de gran interés que asume la figura de Jordi Cortés en el “Colectivo Liant la Troca”. Se trata de un grupo de creadores interdisciplinarios que se aúnan sobre la perspectiva de la relación creativa desde el cuerpo, propiciando canales comunicacionales corales entre el movimiento, la música, la plástica y el cometido social de sus búsquedas temáticas y en valores. Es una agrupación autogestionada donde cada cual solo cumple su función de participar, siendo personal e intransferible cualquier otra singularidad, es el único requisito.

La iniciativa ha ido creciendo en su mantenimiento y propósitos y está en vías de grabar un documental en que se recogerá la singularidad de un movimiento humano desde lo artístico que apuesta por cambiar el rigor de lo establecido y los límites de los prejuicios. Es una ola de renovación de colectividad social que aborda singularmente una vía de contestación, renovación y legitimación humana de la desigualdad social imperante en las personas con diversidad funcional.

La apuesta de Victoria Teijeiro nace de su proyecto escénico La Quinta del Arte. En su origen, un montaje nacido de su final de estudios en la RESAD, dirigido por Rolando San Martín, que abordaba el análisis sustancial de la circunstancia humana en muy distintas dimensiones de las personas con discapacidad intelectual, *Desde lo invisible*. Este espectáculo, así como la compañía, fue galardonado como Premio MAX como Compañía Revelación en el 2007.

Desde ahí, Victoria Teijeiro ha iniciado una labor significativa en la ciudad de A Coruña, liderando el proyecto de La Quinta del Arte, un espacio de creación e investigación que apuesta por la atención a la diversidad.

Desde su participación en las comunicaciones en las Jornadas de Inclusión Social en la Educación y en las Artes Escénicas celebradas en A Coruña en 2016, ha avanzado en el crecimiento y consolidación del proyecto. En la actualidad, *La Boda 2.0*, que por su matiz de denuncia y su engranaje estético relacional, se halla enmarcando en una intervención de “Teatro Inmersivo”. Se celebra una gran boda entre dos personas con discapacidad intelectual con una alta participación coral de una sociedad expectante, en el espacio público de cualquier plaza pública, como la de María Pita en A Coruña o la de Lavapiés en Madrid.

Se resignifica la situación particular de qué supone una boda entre dos personas con necesidad de apoyo tutelar, y en controversia, cómo decidir el paso de enlace social, de contrato social, qué supone el que la persona tenga autonomía y decisión propia. Es un conflicto acaecido en algunas ocasiones, sobre todo en el colectivo de la discapacidad intelectual, el derecho a decidir y el reconocimiento como persona a poder decidir. El *happening* inmersivo de este espectáculo, de este evento, analiza en vivo el avatar delicado que acontece en este propósito y circunstancia.

Asimismo, el desarrollo de este espectáculo y toda su labor intrínseca y eventual espectacular está sirviendo de propósito de investigación para su tesis doctoral, codirigida por María del Río y David Ojeda, bajo el título *Teatro en la diversidad. Teatro diverso como proceso de inclusión social*, en proceso para su defensa en la Facultad de Educación de la Universidad Autónoma de Madrid. Amplía la resignificación de la aplicación de herramientas pedagógicas y sistemas de educación artística del arte escénico en la consolidación de un proyecto educativo y artístico inclusivo. Se enmarca en esta labor inductiva y prope-deútica que muchos artistas y creadores han tenido que asumir en el liderazgo artístico y estético para marcar una apertura y renovación de las artes escénicas en muy distintos momentos, recordemos a los pioneros, Maite León, Feliciano Castillo y toda la pléthora de artistas de la escena que siguieron, surgimos y surcamos, esa senda en España.

En otro avance, quisiera anotar la significativa labor educativa en el arte de la escena que viene desempeñando el proyecto de Grupo AMAS. Desde su directora, Allende López, se ha convertido en un proyecto pionero en la Comunidad de Madrid en la configuración de la actividad de un Centro Ocupacional dedicado a las artes escénicas. Es la iniciativa ya más que consolidada de Danza Mobile, y los pioneros de Fundación ANADE en Cía. La Mancha y Cía. Paladio,

que esta vez se amplifica en la actualidad en otra comunidad autónoma, tan complicada en estos avatares como la madrileña.

Durante la semana un grupo de una treintena de personas con discapacidad intelectual en edad adulta asisten a la labor de formación, aprendizaje y ulterior búsqueda de activos profesionalizadores en las artes escénicas. La labor discreta pero firme ha aportado un espectáculo que se viene exhibiendo en el Teatro del Barrio a lo largo de las dos últimas temporadas. *Gandula*, propuesta escénica nacida de la ley de vagos y maleantes que fatalmente se implantó en la época de la pasada República española, muestra la ignominia hacia el tratamiento del colectivo de las personas con discapacidad que hasta hace muy pocos años eran tratados como enfermos, personas disfuncionales socialmente y, desgraciadamente, segregadas por su condición humana. Construido desde la poética de Augusto Boal en el Teatro del Oprimido, dirigida por Ainhoa Pérez, atiende a una propuesta de carácter político, ahondando en la muestra de la desigualdad, la segregación y la exigencia de posible atentado de lesa humanidad solo porque las personas contra quienes se actúa pudieran tener una baja condición de reconocimiento social únicamente por su naturaleza.

El espectáculo recorre una muestra no tan lejana del tratamiento amoral de las personas con discapacidad. Abre una puerta a la consideración actual de labor por hacer, pues en cualquier momento esta lamentable y trágica situación pudiera volver a ocurrir; luego pone atención muy significativa a que el resto de la sociedad no olvide y pase a obviar la legitimidad de oportunidades e igualdades que se les debe prestar desde el resto de la sociedad.

En el recorrido de estas tres apuestas, la danza contemporánea, el teatro gestual y el teatro político de Boal aportan significativamente tres valores de colectivos en teatro relacional, teatro inmersivo y teatro político, desde lo dramático, narrativo hasta lo recepcional.

La experiencia de la Cía. Pont Flotant, en gira con su espectáculo “Acampada” en el Festival de Otoño de 2019 y hasta la actualidad, en sus proyectos actuales de creación, surge en las prácticas dentro de la convocatoria de los Teatros del Canal, que aúnan artistas de la danza y el teatro con artistas con discapacidad nacidos del territorio escénico actual. Alberto Romera desde su trayectoria en la Cía. El Tinglao, “Proyecto Treceacero” y otros alberos ha consolidado su quehacer como artista diverso, acompañado por la veterana Mónica Lamberti, personas tan válidas como la artista Yanel Barbeito, o Marcos Villajos, estudiante de último año de gestual en la RESAD, junto a Ángela Ibáñez en diversos elencos en el Centro Dramático Nacional o el afamado Jesús Vidal, premiado en los Goya. Son artistas que suman su labor en el territorio del arte, y del arte nacido de la diferencia y la diversidad.

Festivales como Invisibles, también, desde su pionera labor en Tarambana, con Nacho Bonacho y Javier Crespo, ahora se unen salas de MACOMAD, Red de salas alternativas madrileñas, en la actualidad de su quinto año, y consolidan un escaparate de la escena inclusiva notorio y necesario. Cerca de medio centenar de compañías de artes escénicas y de la música han participado, así como la organización de foros y espacios de análisis que proponen balances, estudios y estrategias del panorama de la inclusión artística de la escena. Asimismo, en el espacio de esta sala se ha conseguido conformar un proyecto innovador en el que se configura la metodología y pedagogía inclusiva en la formación del arte dramático defendida e impartida por el director y profesor Manu Medina, además vinculado al proyecto de la sala con un montaje inclusivo en gira, *Tullidos*.

Otro proyecto que se enmarca en las dos décadas de trayectoria en España es el de la Escuela Municipal de Teatro de Úbeda “Ricardo Iniesta”, dirigida por Nati Villar. La trayectoria en crecimiento y compromiso en la relación educativa, creativa y artística formativa desde la inclusión, el teatro político en la línea de Boal y la relación social y cultural con la comunidad de la ciudad de Úbeda están siendo un detalle a valorar notoriamente por cuanto han estado labrando un crecimiento de participantes, alumnado, asociaciones del tejido social y reforzando la vinculación con el territorio cultural y de vindicación de actividades sociales hacia colectivos desfavorecidos.

Se han realizado varios festivales de intención cultural social en el municipio como el Maratón de Teatro Ciudad de Úbeda a lo largo de cinco ediciones; también se han mantenido giras nacionales participando en la sala TNT de Sevilla, en la Muestra Internacional de Teatro e Investigación en Cuenca, además de giras en provincias del estado español como Madrid, Andalucía, Galicia, entre otras. Finalmente, ha participado dentro de proyectos internacionales como el programa de Teatro Comunitario “Caravan Next”, liderado en España por la Cía. Atalaya, donde realizó el evento “Rompiendo barreras”. Siempre desde abogar por la relación y atención a la diversidad y la apuesta por la inclusión educativa y artística.

La intención actual se abandera en el Plan de Intervención Socioeducativa Comunitaria, a través de la apuesta de Animación Teatral, que vincula el Centro Ocupacional de Úbeda, la Escuela Infantil Municipal y Escuela Municipal “Ricardo Iniesta”. Otro proyecto es *Acoso a Escena* a través del Teatro Foro de la Pedagogía del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, que implica a centros de educación secundaria. Finalmente, un tercer proyecto, *Sembrando recuerdos*, Proyecto de Intervención Social a través de Historias de Vida y de la Memoria, un material que se concluirá en la elaboración de una propuesta escénica en la que participarán colectivos de Personas Mayores del Centro de Envejecimiento

Activo de Úbeda, la Residencia de Ancianos de Úbeda, Asociación “21 de Septiembre” de personas con Alzheimer y la Escuela Municipal “Ricardo Iniesta”.

Por último, se hallan inmersos en la edición de un libro que nace de un taller de Escritura Dramática de carácter inclusivo, que buscará su publicación en la editorial Ñaque próximamente. Recientemente, en la XXII Edición de los Premios MAX van a recibir el Premio a la Actividad de Carácter Social como Escuela “Ricardo Iniesta”.

4.2. Proyectos en Latinoamérica

Me gustaría pasar a comentar otros proyectos que cobran actualidad muy distinta en Latinoamérica. Servirán seguro de semblanzas que aglutinarían iniciativas similares en cada país, pero debido a la realidad, conviven con una posibilidad incierta, siempre por el rigor de los avatares políticos y sociales que viven cruentamente las sociedades latinoamericanas en todo momento. No vivir en el remanso de la estabilidad socioeconómica, evidentemente, impone un rigor sumamente diferenciador en cualquier caso a las oportunidades y posibilidades. Sin embargo, nos daremos cuenta de que la labor de las artes de la escena cumple su objetividad allende la imposibilidad política económica, viviendo en ese margen convenido y conveniente, y otorgando un canal de salida y ampliación de expectativas humanas que no se logran en muchas ocasiones en otras miras de propósitos permisivos desde la política social.

El proyecto más longevo en esta breve etapa surge de la iniciativa de una pedagoga, coreógrafa y bailarina española, Mercedes Pacheco, quien en la apuesta ya avanzada en nuestro país con el proyecto de danza entre la comunidad educativa básica se lanzó a comenzar una labor en un país de Sudamérica como Paraguay, Alas Abiertas, una experiencia de cooperación cultural al desarrollo en Paraguay; proyecto que se enmarca en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad en las expresiones culturales y la Segunda Conferencia Mundial sobre la Educación Artística.

Alas Abiertas es un proyecto de acercamiento a la danza para niños y niñas con discapacidad, necesidades educativas especiales y en situación de riesgo y/o exclusión social. Es también un proyecto de formación para artistas, educadores y profesionales interesados en aplicar el arte como metodología educativa y de apoyo en procesos de transformación social. La finalidad principal es facilitar el acceso a la educación y a la cultura a niñas, niños y jóvenes en desventaja social, potenciando sus oportunidades de expresión artística y puesta en valor de sus capacidades e identidad cultural. Desde una perspectiva inclusiva,

se apoya a niños y niñas de diferentes comunidades para que participen de la cultura en igualdad de oportunidades; generando espacios de expresión en la escuela, mejoran sus habilidades personales, artísticas, sociales y de comunicación. Desde la experiencia artística corporal, la infancia adquiere herramientas y capacidades, y los niños y niñas disfrutan de sí mismos y de los otros para una educación integral. Personas con discapacidad y con necesidades educativas especiales se benefician en programas de apoyo escolar comunitario en zonas de alto riesgo de exclusión social.

Se realizan talleres regulares de Danza contemporánea por un equipo multidisciplinar compuesto por artistas y pedagogos. Las clases se desarrollan dentro del horario lectivo de mañana y tarde en los centros que participan, a través de sesiones de dos horas semanales por cada grupo. También se cubren otras actividades formativas como el Laboratorio de Formación permanente para Elenco de Jóvenes; el Laboratorio de Creación – Pies, para qué los quiero si tengo alas para volar; Clases abiertas en los centros educativos participantes; Muestra de talleres de danza; Seminario Internacional, Arte y Discapacidad, una mirada desde la cultura y el desarrollo; Itinerancia de exposición fotografía y vídeo-danza; Proyectos Sonidos de la Tierra; Seminario Creando música y danza para la educación; Seminario Arte y Educación en la primera infancia; Asistencia a espectáculos de danza y participación en actividades culturales inclusivas.

Este proyecto sigue su avance y experiencia y se ha intentado replicar en otros espacios de estados latinoamericanos, valorándose la función inclusiva y educativa a través del arte y por motivar el intercambio entre profesionales de las artes escénicas y los centros educativos y sociales de personas con discapacidad, necesidades educativas especiales y a colectivos desfavorecidos.

Dos bailarinas ciegas nacidas e incorporadas a la danza inclusiva a través de este proyecto han podido participar con un grado de excelente reconocimiento en el Festival Danza Mobile del año 2018, ampliando su gira por otras ciudades españolas.

El trabajo en Argentina lo puedo citar a través del encuentro profesional con Claudio Pansera, pedagogo, investigador, gestor quien me ha enviado la circunstancia de gran parte de la actualidad de Argentina. A través de su libro, *Cuando el arte da respuestas*, en colaboración con Jorge Dubatti, enmarca la significación educativa de las artes escénicas en lo inclusivo que se garantiza desde la educación especial, en centros y organizaciones de personas con discapacidad y también en proyectos a muy distinto nivel, desde las artes escénicas y su labor productiva en vías de profesionalización, formación en educación en el arte a nivel universitario, cátedra de danza integrada en la UNA, Cía. ALMA. También en su libro aparece la labor del proyecto ADISA, en 2005,

una Cooperativa de artes escénicas y apuesta inclusiva, financiada con apoyos y subvenciones, producción arrogada desde empresas y apoyos con entradas en venta en sus espectáculos. Hemos de reconocer la implicación de ley de educativa en la implementación artística en la educación formal, si bien no se llega a establecer en el ámbito nacional pues depende de cada territorio o provincia en su labor y voluntad.

La experiencia significativa del proyecto de “Teatro Ciego”, desde hace más de dos décadas, se propone conseguir una experiencia sinestésica en el espacio, desarrollando la estimulación sensitiva y narrativa a través de los sentidos, a oscuras, análogo a una propuesta espectacular de estética simbolista, o bien en analogía con la del Teatro de los Sentidos, conformándose en la prodigalidad de hacer funcional un espectáculo performativo en la oscuridad.

Asimismo, en el plano de la educación artística en vínculo al trabajo de la diversidad se pueden citar los proyectos de María Fux con la Danzaterapia.⁸ Pero además, los que aportan cualidades y matices desde centros sanitarios, sociales o educativos como: Artistas del Hospital Psiquiátrico Pediátrico Garrahan; o el de Universidad Nacional de las Artes a través de Susana González desde la danza integradora entre profesionales, docentes con y sin discapacidad; además de la formación de docentes en educación artística en Centros Superiores, que con mayor o menor eficacia será un recurso en su futura inserción profesional ante su encuentro con la diversidad funcional en las aulas; y por último, toda la intervención en ciclos de posgrado desde los másteres en Musicoterapia, Danzaterapia, Arteterapia, entre otros, y similares a los de muchas estrategias a este nivel en el panorama internacional.

En Nicaragua, en 2017, la labor de Mónica Ocampo dirige un proyecto de teatro en la sensibilización del tema, La inclusión de Personas con Discapacidad y adultos mayores y gestión de riesgo ante desastres. Fue la oportunidad perfecta para continuar ese trabajo y para contar con organizaciones y fondos que los apoyasen, presentándose a la convocatoria, pasando las etapas y aprobándose su propuesta.

Dentro de las actividades estuvo la de impartir un taller de teatro inclusivo, escribir una obra de teatro alrededor de la temática, poner la obra en escena con

8 Tuve la oportunidad personal a inicios de nuestro nuevo siglo, cuando estaba en vínculo profesional e investigador desde mi tesis doctoral que defendí en el 2005 en proyectos en Latinoamérica, de conocer el estudio de la pedagoga y coreógrafa María Fux en Buenos Aires, cerca de la calle Colón. Asimismo, es una metodología que se ha introducido en España durante los años noventa en distintos centros educativos de personas con discapacidad y asociaciones vinculadas a la danza y la diversidad.

un elenco inclusivo y hacer una gira con la obra por Centroamérica. El taller se hizo en julio de 2017, con igual número de participantes con y sin discapacidad, de ahí se seleccionó al elenco. Desde el taller, se trabajaron improvisaciones y escenas que sirvieran como instrumento dramático para la obra. Durante los meses de agosto, septiembre, octubre y parte de noviembre se escribió y ensayó la obra. La obra se llama *Radio Tormenta* y se estrenó en noviembre de 2017, luego de la gira se continuó trabajando como elenco.

El proyecto Corazón Contento reúne a profesionales del medio educativo, social y artístico en pos de un trabajo de mediación artística y social en un centro de inclusión y atención a la diversidad en la ciudad de Granada en Nicaragua. Está dirigido por Patricia Fernández y GianCarlos Maltez, con el lema de *El teatro como herramienta de inclusión a personas con discapacidad desde la infancia, adolescencia y población adulta*. Ambos se hallan comprometidos con actividades de creación y propósitos artísticos educativos y de mediación social, y buscan sensibilizar y visibilizar la circunstancia de las personas con discapacidad y con marginación social en el ámbito nicaragüense. Llevan cerca de una década labrando esta labor social a través del arte escénico.

También existen proyectos de Danzaterapia y Psicoballet, con niños y adolescentes. Labor vinculada a la experiencia nacida en Cuba y que ha servido de amplificación de iniciativas similares a la danzaterapia como cometido de disciplina que atiende desde la educación a la persona con discapacidad.

5. Recepción

Desde hace más de veinte años se viene experimentando una labor en crecimiento y de forma permanente en la accesibilidad de los espectáculos escénicos. Con la conformación y aparición del CESyA, Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción, organismo dependiente de la Universidad Carlos III y el Real Patronato sobre Discapacidad, se homologó su actividad en espacio formativo, asesoría formal y atención funcional en las directrices sobre accesibilidad a nivel nacional.

De ahí surgieron muchos proyectos profesionales, tanto de empresas dedicadas a la gestión y labor de la asesoría técnica como el aval hacia proyectos artísticos escénicos que apostaron por la accesibilidad de sus espectáculos como manera de distinguirse artístico y profesional. Asimismo, CESyA ha venido estableciendo un rigor en el proceso normativo y su evaluación en distintos grados de la creación artística escénica, plástica-museística y audiovisual de forma permanente. Con ello, las iniciativas asociadas al tejido de las organizaciones de las personas con discapacidad sensorial en España como ONCE, FIAPAS,

CNSE, PlenaInclusión, entre otras, se han visto acompañadas en la atención a esta necesidad ya hoy manifiesta y por entonces deseada.

Este avatar ha hecho posible mantener una programación estable en grandes centros de exhibición como el Centro Dramático Nacional, Teatro Español, Teatro de la Zarzuela, Teatro Real, entre otros, a través de la asesoría de parte de CESyA o desde la empresa APTENT Teatro Accesible. Asimismo, la labor de esta iniciativa profesional antecitada y privada ha logrado hacer accesible muchos de los montajes que se hallan en la base del CDAEM, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, en el portal de la TEATRO-TECA, pudiendo garantizar un acceso universal a parte de la documentación audiovisual para personas con discapacidad sensorial.

Iniciativas como la de la Cía. Palmyra Teatro de realizar todos sus espectáculos, además de la creación artística inclusiva, desde la accesibilidad ofrece un valor añadido y conveniente a esta búsqueda de nuevos públicos, desde enfoques artísticos diferentes y aportes de inigualable rigor en la búsqueda de nuevas estrategias y experiencias que enriquecen el panorama nacional e internacional de las artes del espectáculo.

La labor del Área de Inclusión y Accesibilidad de Madrid Destino para el Ayuntamiento de Madrid ha posibilitado en los dos últimos años que se lleven a cabo propuestas de accesibilidad a espectáculos no dramáticos como circo, danza, performance y a eventos espectaculares como Cabalgata de Reyes, Belén de Navidad y audiovisuales en *mapping* para distintos eventos en campañas como Navidad, Veranos de la Villa o celebraciones de actos conmemorativos de espacios emblemáticos de la ciudad de Madrid y en centros de exhibición como Teatro Circo PRICE, Naves del Matadero, Centro Conde Duque, entre otros.

Esta iniciativa ha sido innovadora y ha conculcado que en otras campañas municipales del territorio nacional haya cabido la iniciativa de añadir la accesibilidad a sus eventos culturales y artísticos en su programación anual. Siendo iniciativas de carácter oficial desde las administraciones públicas, se han de valorar con vistas a esta conclusión de renovación y búsqueda de atención en igualdad de oportunidades al acceso al arte y la cultura de las personas con discapacidad sensorial e intelectual.⁹

9 Se puede ver la iniciativa de la accesibilidad en los artículos editados recientemente en mi labor de investigación y trabajo profesional en este cometido.

6. Conclusión

Encontrar un diálogo entre el arte de la escena y su distinta factibilidad frente al discurso reciente de las artes escénicas inclusivas será el propósito del artículo y el devenir de la comunicación: hacer un trazado que analice el detalle y concreción de una dramaturgia en universales comunicacionales, establecer relatos escénicos que narren desde sus acciones las distintas maneras de acontecer de un espectáculo, y, por último, valorar cómo el receptor se vuelve razón de conveniencias y motivos de aciertos y convergencias desde el discurso escénico hasta el discurso aprehensible en el trayecto de la realización del espectáculo inclusivo.

Desde legados estéticos como los que genera la poética de Bob Wilson, que se hallan vinculadas a su vivencia personal bajo actitudes transitorias con el trastorno autista; la metodología investigada en las experiencias que superan límites o disfunciones transitorias como la de los maestros Delsarte, Alexander, Feldenkrais, Chejov hacen validar las experiencias aplicadas en sus sistemas hasta llegar a ser universales para la formación de artistas e intérpretes. Podemos apreciar los propósitos que encontramos en la aplicación de la metodología Chejov en el proyecto danés Cía. Gladteater o The Chekhov Collective London, que en 2013 desarrolla un proyecto desde la técnica en pos del trabajo en la inclusión.

Manifestaciones de teatro en la propuesta de Boal, o inmersivo o político, performance, centros de formación en arte, futuros artistas diversos funcionales que se forman en la academia, son notorios avances si no del todo generales, sí tendientes hacia actos universalizantes. Asimismo, la experiencia sensorial simbolista de Teatro Ciego o el fin de un proyecto de acción social como *Radio Tormenta* nutren el paradigma de lo escénico entre lo propio y lo distinto, así como la apuesta educativa de Alas Abiertas y otras descritas en Argentina y Nicaragua en el territorio latinoamericano.

Por último, un festival naciente como *Invisibles* o un propósito para cubrir la accesibilidad de espectáculos circenses, dancísticos o performativos que se viene realizando desde el Área de Inclusión y Discapacidad de Madrid Destino del Ayuntamiento de Madrid en sus centros de exhibición o en las programaciones artísticas y culturales anuales.

Valorar toda esta propuesta que se analiza buscaría el atender la posible universalidad del discurso de las artes escénicas desde la diversidad funcional, y así avanzar en la búsqueda de su reconocimiento.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. 2010. *Quemar la casa. Orígenes de un director de escena*, Bilbao: Artezblai.
- Byckling, Lisa. 2006. “Michael Chekhov and antroposophy: from the history of the second Moscow Art Theatre”, en: *Approaching the spiritual in Theatre, Ritual and Performance*, Bergen, Förningen Nordiska Teaterforkare, Nordic Theater StudiesK 18: 59–72.
- Brugarolas, Marisa. 2015. *El cuerpo plural., Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*, tesis doctoral, Universidad de Valencia Facultad de Bellas Artes.
- Dubatti, J., Pansera, C. 2006. *Cuando el arte da respuesta*, Buenos Aires.
- Ojeda, David. 2011. “Anécdota, conflicto y creación escénica: hacia una poética de la deformidad”, Madrid, en: *ADE*, 138: 170–178.
- Ojeda, David. 2018. “La inclusión artística”, en: Rosa Puga (ed.), *El teatro como herramienta de cambio*, Madrid: Dykinson.
- Ojeda, David. 2020. “La metaescena: la inclusión artística y la accesibilidad espectacular”, en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang.
- Pacheco, Mercedes. 2019. *Alas abiertas. Una experiencia de cooperación cultural al desarrollo en Paraguay*, Valladolid, Curso de Posgrado Especialista en Educación, Cultura y Ciudadanía-CAEU-OEI.

Susanne Hartwig

Undoing disability en el teatro inclusivo

Abstract: The present article illustrates how inclusive theatre can avoid two fundamental dangers: normalization or “othering” of disability. By strengthening both the aesthetic and the political aspect of representation and by offering two interpretations on a performance that *shows* and *does not show* disability in different levels at the same time, inclusive theatre escapes from the social practice of constructing a discriminatory concept of disability. How this practice of “undoing disability” functions will be shown in an analysis of the performance *Il ballo* of the Italian “theatre of variety”, the company La Ribalta (Bolzano).

Keywords: Inclusive Theatre, Othering, Normalization, Mimicry, Undoing Disability

Palabras clave: Teatro inclusivo, Marginalización social, Normalización, Mimicry, Des-haciendo discapacidad

Si quieres aplastar algo, permite antes que se expanda.
Si quieres debilitar algo, permite antes que se fortalezca.
[...] Esto se llama la ley oculta de las cosas:
La suavidad y la flexibilidad vencen a la dureza y la fuerza.
(*El Tao Te Ching, de Lao-Tze, cap. xxxvi*)¹

1. Introducción

Cuando hablamos de *imágenes de la discapacidad*,² nos referimos a dos tipos de imágenes: la representación mimética (*pictura, Abbild*) de una divergencia de lo

1 Tseng Juo ching/Ángel Fdez. de Castro (eds.), *El Tao Te Ching, de Lao-Tze. El Libro del Tao y la Virtud, comentado*, Madrid: Tao 2013: 97.

2 “Images of disability/Imágenes de la discapacidad” es el nombre de una colección en la Editorial Peter Lang a cargo de Susanne Hartwig (Passau, Alemania) y Julio Checa (Madrid, España); véanse Checa/Hartwig 2018; Hartwig 2020a. El término *diversidad funcional* se acuña en el 2005 para reemplazar otros términos considerados peyorativos, por ejemplo, *discapacidad*. Puesto que no es fácil aplicar el término *diversidad funcional* y, puesto que el término *discapacidad* conlleva las connotaciones que la presente contribución intenta volver visibles, ambos términos se utilizarán indistintamente.

que consideramos lo normal, y la imaginación mental (*imago*, *Vorstellungsbild*) de esta divergencia, imaginación que incluye una multitud de conceptos (médicos, psicológicos, pedagógicos, cotidianos, mediáticos, personales, etc.) adquiridos durante la socialización. En el caso de la discapacidad, ambas imágenes confluyen en el arte y, muchas veces, convierten la diversidad en metáfora. En efecto, durante siglos, el cuerpo divergente, discapacitado, herido o mutilado, ha servido de metáfora para representar otra cosa. La deformación corporal de Ricardo III de Shakespeare (*Richard III*), por ejemplo, simboliza la maldad del personaje, y la incapacidad de moverse y la ceguera de Hamm en *Fin de partie* de Samuel Beckett hacen transparente la miseria de la *conditio humana* condenada a soportar su existencia como un castigo,³ para citar solo dos ejemplos famosos: la desviación corporal o mental remite a un defecto, ya sea del carácter o del contexto.⁴

También en el teatro inclusivo, la discapacidad representada y la discapacidad imaginada constituyen una parte intrínseca del universo semiótico planteado por el montaje, puesto que el espectador percibe al mismo tiempo al personaje (ficcional) y a la persona (real) con discapacidad para construir el sentido de lo que ve (véase Hartwig 2019). Es muy reciente el descubrimiento de los potenciales de esta superposición para crear experiencias estéticas diferentes de los conocidos simbolismos en el teatro contemporáneo.⁵ La discapacidad que el espectador ve representada en la escena y sus conceptos de ella⁶ empiezan

3 Véase también Hartwig (2018) sobre las tramas estereotipadas en las que figuran personas con diversidad funcional.

4 Sobre la representación social de la discapacidad, Ville y Ravaud afirman: “Reflective of the ambivalence generated by strangeness, the psychology of the disabled person oscillates between two poles: one marked by dependence, passivity, and frustration (general characteristics of social maladjustment) and the other by its heroic anti-thesis, driven by will power, coping, and perseverance. In both cases, to be carefree, spontaneous, and ‘comfortable in one’s skin’ are characteristics foreign to the dominant representations of disabled people” (Ville/Ravaud 2006: 1397).

5 Véase Hartwig (2019) sobre el teatro inclusivo que está todavía por descubrir por los estudios teatrales.

6 A la mayoría de los espectadores le faltan experiencias con personas con discapacidad tanto en la vida real como en teatros inclusivos, por lo cual los espectadores suelen recurrir a conceptos generales, estereotipos y prejuicios aprendidos durante su socialización.

a discrepar, o sea, el vínculo entre *pictura e imago* se afloja, lo que crea efectos estéticos sorprendentes y desconcertantes.⁷

Sin embargo, este nuevo potencial del teatro inclusivo es un arma de doble filo y la decisión sobre cómo utilizar la discapacidad real de los actores en escena tiene consecuencias tanto estéticas como políticas. Si el montaje se apoya estéticamente en la diferencia de un actor o una actriz con discapacidad, se arriesga a perpetuar los estereotipos que pretende combatir y a reproducir la estigmatización social (*othering*).⁸ En cambio, si oculta la alteridad de un actor o una actriz con discapacidad, corre el peligro de normalizarla en el escenario y de volver invisible su marginalización en la vida real, perdiendo así su afirmación política; en este caso, una obra no sirve para el empoderamiento de la persona con discapacidad ni para la autoafirmación de su manera de vivir.⁹

La presente contribución reflexiona acerca de una salida a este dilema de verse obligado a elegir entre normalizar o estigmatizar: una práctica que quisiéramos llamar *undoing disability* y que consiste en oscilar entre una lectura estética y una lectura política. Esta doble lectura vuelve la discapacidad visible e invisible a la vez, la tematiza y la supera. El *undoing disability* equivale, por decirlo así, a una acción entre el ‘representar/imaginar la discapacidad’ y el ‘no representar/imaginar la discapacidad’¹⁰ que se parece al verbo *suplir* en español, que significa “[c]umplir o integrar lo que falta en algo, o remediar la carencia de ello” y “[r]emplazar, sustituir algo por otra cosa”,¹¹ o en el verbo alemán

7 Por ejemplo, puede ser sumamente difícil –por contradecir a los estereotipos sociales– ver a una persona con discapacidad cognitiva e imaginarla como un artista con alto potencial (véase Diehl 2012: 143).

8 Schaffer (2008: 161) habla de la ambivalencia de la visibilidad: siempre afirma también las estructuras existentes de lo visible y de una lógica cultural dominante.

9 Es importante exhibir un cuerpo anormal para que se produzca una relación y hasta un compromiso entre *starer* and *staree*, según Garland-Thomson (2009: 3). Solo a través de esta relación entre *starer* y *staree* pueden surgir nuevas identidades sociales (*ibid.*: 10). El sociólogo Cloerkes habla de una exploración de lo anormal (2014: 128) que mejora la calidad de la interacción entre personas con y sin diversidad funcional (*ibid.*: 136).

10 Sobre un proceso parecido, el “*undoing ethnicity*”, véase Hirschauer (2014: 183). Hirschauer hace hincapié en los distintos grados de intensidad con la que el individuo se afilia a los distintos grupos sociales (2014: 171). Habla de procesos de diferenciación y también de desdiferenciación, o sea, de actualización y de neutralización de estas afiliaciones (*ibid.*: 181).

11 Véase <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [23-10-2019]. Esta consideración se inspira en las consideraciones de Jacques Derrida sobre “le supplément” (*De la grammatologie*, 1967).

aufheben que significa ‘guardar’ y ‘abolir’ a la vez.¹² Esta acción se opone a la práctica social real y cotidiana del *doing disability*, o sea, de producir el fenómeno “discapacidad” a través de las acciones, instituciones y discursos sociales.¹³ A continuación se explica el *undoing disability* y se ilustra con un montaje de la Compagnia La Ribalta de Bolzano (Italia).

2. Los retos del teatro inclusivo

La materialidad física de los actores se impone en el *hic et nunc* del teatro inclusivo y está ligada a una gran cantidad de asociaciones inmediatas que el espectador ha adquirido durante su socialización (véase Hartwig 2019). Independientemente de otros enunciados del montaje, el cuerpo discrepante de la norma (sea esta discrepancia altamente visible o sea algo que solamente se intuye en una anormalidad ligera de los movimientos, de los gestos o de la dicción) remite a conceptos sociales sobre lo que es anormal: inevitablemente, la materialidad se transforma en un comentario de lo ficcional.¹⁴ El director de la compañía La Ribalta, Antonio Viganò, afirma en este sentido:

È il dibattito del teatro degli esseri e del teatro di rappresentazione, che dice che tutto il teatro che dialoga con il sociale in situazioni di emarginazione, periferiche, o di disagio fisico e mentale, è il teatro degli esseri. La loro condizione è parte del racconto, anche se non è centrale. (Viganò en Lótano 2019)¹⁵

-
- 12 Agradezco a Thomas Emmenegger el haber llamado mi atención sobre este verbo en un coloquio organizado por La Ribalta en octubre del 2019.
 - 13 Eso quiere decir que bajo *discapacidad* no entendemos una esencia sino una construcción social en un contexto social preciso y con exigencias precisas.
 - 14 La corporalidad está “fuertemente cargada de sentido antes de que el telón se levante” porque tiene “un valor simbólico arraigado en la vida social cotidiana que se plasma abiertamente en las artes” (Hartwig 2019: 74). La discapacidad siempre hace referencia a la esfera de la realidad social fuera del texto literario, un hecho sobre el que Quayson (2007) erige su teoría de la “aesthetic nervousness”. En el escenario, la discapacidad constituye una irrupción muy fuerte de la realidad, más fuerte que las demás características de los actores
 - 15 [Se trata de la discusión del teatro del ser y del teatro de la representación que afirma que todo teatro que dialoga con lo social en situaciones de marginación, periféricas o de discapacidad física o mental, es el teatro del ser. Su condición es una parte de la narración, también si no es central]. Las citas de la obra provienen de un manuscrito inédito de la Compagnia La Ribalta cedido a la autora de este artículo y no llevan páginas.

Esta “materialidad anormal innegable” de los actores con diversidad funcional es un reto para el teatro inclusivo obligado a manejarla estéticamente porque debe plantearse cómo utilizar las connotaciones (negativas) involuntarias que conlleva y cómo impedir que dominen la recepción.

Este reto es la característica específica del teatro inclusivo que es, a la vez, un proyecto artístico y un proyecto de inclusión social. Si un montaje no es capaz de imponer su parte artística en cualquier momento del espectáculo, existe el riesgo que el público caiga inmediatamente en una percepción estigmatizante de las discrepancias de la norma que muestran los actores, sobre todo cuando estos tienen una diversidad funcional cognitiva. Una vez la discrepancia es evaluada como déficit, las reacciones sociales “corregidas” aprendidas durante la socialización¹⁶ se desencadenan fácilmente: “proteger” a los “desfavorecidos”, darles ánimo, o, al contrario, devaluarla estética del montaje considerándola un mero proyecto de inclusión (o, directamente, de rehabilitación), restar valor a la obra de arte hasta transformarla en un “teatro de los buenos sentimientos”. El desafío estético reside, pues, en impedir que surjan las reacciones corregidas en el público, porque estas son una señal de que el montaje se considera inferior al teatro normal y que el teatro inclusivo fortalece la exclusión de las personas con diversidad funcional del verdadero teatro (*doing disability*) en vez de incluirlas.

La mejor prueba de que un teatro inclusivo ha conseguido mantener la tensión estética es que el público no se muestra indulgente ni aplaude ni se ríe a cada rato.¹⁷ Si el público no es tan exigente como lo sería con actores “normales”, utiliza un listón estético distinto por el que expresa, subrepticamente, una inhibición moral.¹⁸ Este ambiente no es favorable ni al arte ni a la inclusión.

16 Sobre estas “reacciones corregidas” (*überformte Reaktionen*) en el sentido de Cloerkes véase Hartwig 2020b.

17 Viganò habla de “quegli applausi di incoraggiamento” [estos aplausos alentadores] que le duelen porque los que aplauden crean “una distancia profunda”: “Per noi l’applauso, quando è dentro, ci rivela un errore, non una bravura. È strano perché è l’opposto. Ma ci rivela che stiamo sbagliando, che non siamo riusciti ad andare oltre. Stanno applaudendo a quella condizione, a quel tentativo, non siamo riusciti a portarli fuori da lì” [Para nosotros, el aplauso cuando sale en medio [del espectáculo] nos revela que no hemos conseguido ir más allá. Aplauden por esta condición, por esta tentativa, no conseguimos llevarlos fuera de eso] (Viganò en Lótano 2019).

18 Algunos críticos (Diehl cita como ejemplo a los del *Berliner Tagesspiegel*) tienen miedo a que el espectador pierda su libre juicio y que se ejerza un chantaje moral sobre él (Diehl 2012: 143). Cloerkes afirma que muy a menudo se crea una situación incómoda de malestar entre personas con y sin discapacidad, de tensión o de alegría forzada, que señala una “situación social patológica” (Cloerkes 2014: 131).

¿Cómo conciliar, pues, las exigencias estéticas del teatro con la diversidad funcional cognitiva cuya característica es, precisamente, no responder plenamente a las exigencias estéticas normales respecto a la dicción, a la fluidez de los movimientos, a la capacidad de evocar de manera fiable estados de ánimo en un momento teatral preciso, etc.?

Si se subraya la anormalidad de los actores, se arroja una luz dominante y hasta excesiva sobre ella, lo que no refleja la experiencia vivida de las personas afectadas y reduce su personalidad a su discrepancia de la norma.¹⁹ Al mismo tiempo se brinda una experiencia de la discapacidad al espectador que la califica de calidad de una persona en vez de sensibilizarlo sobre el hecho de que la discapacidad es el resultado de una relación entre personas y de una práctica social. Otro peligro es el de utilizar la diversidad funcional para que sus connotaciones –y no la estética del montaje– afecten al espectador, o sea, aprovecharse estéticamente de la diversidad sin cuestionar ni suprimir la estigmatización.

Sin embargo, no es mejor suprimir la discrepancia del todo porque se perdería su potencial político; si se disimula la diferencia de los actores con diversidad funcional, se crea un mundo paralelo en el escenario que no tiene mucho que ver con la vida real; si se borran las anormalidades que, en cambio, marcan fuertemente la vida social real y la convivencia entre las personas con y sin diversidad funcional, se banaliza la marginalización a la que son sometidas las personas con discapacidad en la vida real. También existe el peligro opuesto de idealizar a las personas diferentes y el de no abordar además los problemas que conlleva la convivencia con ellas en la organización de lo social.²⁰ Dicho de otra manera: una *illusory inclusion*²¹ no aceptaría ni el reto estético ni político del teatro inclusivo, que no debe ser ni demasiado ni demasiado poco realista.

Se acepta plenamente el reto del teatro inclusivo cuando el público se da cuenta de la anormalidad, pero sin identificarla automáticamente con todo lo

19 Además, se homogeniza a las personas con diversidad funcional, agrupadas indistintamente bajo la característica de los “otros”, los “anormales”. Además, si se utilizan narraciones que no están destinadas a personas con diversidad funcional cognitiva ni provienen de ellas, el montaje solo resalta el déficit de los actores.

20 La discapacidad no plantea solamente problemas morales, sino también prácticos de organización social. Esta se ve amenazada por lo anormal porque tiene un gran potencial de desequilibrar un sistema social que sirve de orientación para los individuos y reduce la complejidad del mundo para ellos (véase Fuchs 2002; Cloerkes 2014: 124–125).

21 Este tipo de inclusión solo se consigue ocultando las dificultades en la convivencia entre personas con y sin discapacidad (véase más detalladamente Hartwig 2020b).

aprendido sobre la diversidad funcional en la vida social cotidiana. Un montaje debe, pues, utilizar la discapacidad e ignorarla a la vez, pero no con el objetivo de llegar a una síntesis sino realizando ambas posibilidades contradictorias una al lado de la otra, o sea, borrar una distinción entre discapacitado/no discapacitado mientras que sea reconocible todavía, o sea, practicar un *undoing disability*. Los métodos son básicamente los que utilizamos cuando hablamos en sentido figurado y todavía se percibe el sentido literal, o sea, cuando hablamos en dos niveles.

Una de las técnicas para hablar en sentido figurado que utilizan precisamente los subalternos, o sea, los que se ven en una posición de marginalización y de desventaja en una sociedad, es la técnica del *mimicry* que Homi Bhabha (1994) plantea respecto a contextos poscoloniales. Para Bhabha, una persona colonizada puede imitar los modelos impuestos por el colonizador de manera tan exagerada que la imitación se percibe claramente y cobra su pleno sentido en la comparación con el original. Traspuesto a nuestro contexto del teatro inclusivo, podríamos afirmar que las personas con diversidad funcional pueden imitarla normalidad de la organización social, pero exagerándola hasta que se vuelva una crítica de la normalidad. Se trata de un procedimiento que recuerda el consejo del Tao Te Ching citado al comienzo de este artículo: "Para reducir la influencia de alguien, aumentala primero". Según Bhabha, *mimicry* es un acto de resistencia de los más débiles contra los conceptos impuestos por los más fuertes. La resistencia se disfraza con una máscara de obediencia, por lo cual es ambivalente, afirmando y contradiciendo su modelo a la vez.

[...] the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. [...] Mimicry is thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers. (Bhabha 1994: 86)

En el contexto de la diversidad funcional, el *mimicry* pone en tela de juicio la normalidad y sus formas de expresión, revelando al mismo tiempo la contingencia de las prácticas sociales.

3. Un baile a puerta cerrada de la Compagnia La Ribalta

La compañía La Ribalta no se autodenomina “teatro inclusivo”, sino “arte della diversità”²²(véase la página web <http://www.teatrolaribalta.it/>), por lo que esquiva ya la primera trampa del nombre, puesto que hablar de “inclusivo” señala una exclusión que luego se intenta nivelar.²³ El objetivo del trabajo de la compañía es proponer al público “un teatro di qualità professionale che è la garanzia per una vera inclusione culturale e sociale” así como “ridare la parola agli esclusi, attraverso un atto culturale e politico qual’è, nel primo senso del termine, il Teatro” (“Teatro La Ribalta”).²⁴ Lllaman su montaje *Il ballo*,²⁵ que incluye por primera vez a todos los actores y actrices de la compañía, su manifiesto poético (*ibid.*). Se trata de una reescritura y variación de diferentes textos y montajes ya existentes, entre los que destaca *Huis clos (A puerta cerrada)*, de Jean-Paul Sartre. Además, *Il ballo* se ve influenciado (véase *ibid.*) por Luigi Pirandello (*Enrico IV*) –una obra sobre la relación entre ser y parecer, y sobre la locura–, por Bruno Schulz (*Sklepy Cynamonowe/Le botteghe color cannella*) –un texto sobre maniqués ajustables (con forma de un busto de sastre) como metáfora de una sumisión voluntaria masoquista por parte de los seres humanos– y por el video “Il tango”, de Zbigniew Rybczyński, en el que varios personajes realizan cantidad de acciones cotidianas en una sola habitación sin referirse nunca los unos a los otros, a la manera de un *teatrum mundi* mecanizado.

22 [Arte de la diversidad].

23 El director de la compañía, Antonio Viganò, prefiere que el público tenga un punto de vista neutro: “Se già siamo annunciati come la compagnia de diversi, la gente viene con delle lenti strane e noi facciamo più fatica a intervenire lì dentro” [Si se nos anuncia ya como la compañía de los diversos, la gente viene con gafas extrañas y nos esforzamos más para intervenir allí dentro] (Viganò en Lötano 2019). Viganò y La Compagnia La Ribalta reciben en el 2018 el prestigioso Premio Ubu Progetto Speciale (véase Lötano 2019).

24 [Un teatro de calidad profesional que es la garantía de un verdadera inclusión cultural y social], [devolver la palabra a los marginados a través de un acto cultural y político que es, en el primer sentido del término, el Teatro].

25 Texto y dirección: Antonio Viganò; coreografía: Julie Anne Stanzak. Una producción de Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt, con la colaboración de Lebenshilfe Bolzano, residencias artísticas “Olinda”-Festival “Da vicino nessuno è normale”, Milano. Duración: 60 minutos. Video de promoción: www.youtube.com/watch?v=nwGJ686nB3w [09-8-2019]. Estreno: 2017 en “Altri percorsi” del Teatro Stabile di Bolzano (“Teatro La Ribalta”). El presente artículo analiza dos funciones, una del 16 de febrero del 2017, y otra, del 4 de junio de 2019 (festival sicht: wechsel Linz, Austria).

La acción de *Il ballo* transcurre en una habitación con muros de hormigón que hace pensar inmediatamente en la celda de una cárcel. Por la disposición de las puertas y de la ventana, de la mesa (en el fondo a la izquierda) y del baúl (en la parte anterior a la derecha), esta habitación se parece mucho al lugar del vídeo de Rybczyński, al que se añade un toque claustrofóbico a causa de los muros porque la ventana no da a un jardín sino a otro muro de hormigón (una alusión a la falta de una salida). Al lado de la ventana se ve un marco oblicuo sin cuadro (o sin espejo).

Al comienzo se ve al personaje Jason –los actores llevan sus nombres reales– sentado en el ángulo derecho recitando un texto del poeta griego Kostantinos Kavafis sobre los muros que lo encierran mientras que se escucha en falsete al trío *The Tiger Lillies* (que suele cantar con máscaras de payaso, detalle que el montaje va a captar) cantando *Send in the Clowns*, la famosa canción de Stephen Sondheim sobre la ironía de la vida. Después de esta suerte de prólogo, los otros once personajes entran en ropa interior y se visten en el escenario con sus ‘disfraces’ (se habla de *costumi*) que confieren a cada uno una posición social reconocible: la madre, el adolescente, el boxeador, una mujer seductora y coqueta, etc. Una nariz roja de payaso, que parece remitir a un pasatiempo frívolo,²⁶ circula entre los personajes que se la ponen en distintos momentos del montaje. Un personaje, Vasco, sirve de director artístico (más tarde se parece a un carcelero): explica las reglas del espectáculo, vigila su cumplimiento y pone la música. Lleva un delantal y a veces una tabla con pinza que hace pensar en un médico o en un científico durante un experimento.

En su calidad de director artístico, Vasco anuncia un “ballo infernale”, o sea, “un’inutile ed eterna ripetizione”²⁷ y pone el *Boléro* de Maurice Ravel, obra conocida por repetir 18 veces el mismo ritmo y los mismos dos temas sin modificación, salvo por el cambio de instrumento. Las acciones de los actores se acoplan a la música y consisten en unos movimientos cortos e idiosincrásicos de cada personaje (que parecen fragmentos de una historia más vasta), a veces acompañados por unas pocas palabras que evocan un ambiente desde angustioso hasta bobo, y que se repiten y se coordinan como en el engranaje de un reloj. Por su lógica y por el contexto que evocan, las acciones singulares no

26 Al comienzo, Jason lleva la nariz; Vasco se la quita afirmando: “Prima li portavano tutti insieme e adesso uno alla volta” [Antes las llevaban todos juntos y ahora, uno a la vez]. También Vasco se pone la nariz cuando concede a los demás “uno svago” [un divertimento].

27 [Un baile infernal]; [una repetición inútil y eterna].

tienen nada que ver las unas con las otras y sin embargo, se acoplan de manera que ningún personaje disturbe al resto y sin que una acción establezca el enlace para la siguiente. Ningún personaje parece percatarse de su entorno social ni reacciona a lo que este implica. Cada uno repite sus movimientos obsesivamente, ya sean de triunfo, de decepción, de resistencia o de narcisismo. Ninguna acción es absurda en sí, pero tampoco aporta nada al sentido de conjunto. La música parece dar cuerda a todos los personajes transformados en muñecos en un baile sin sentido aparente.²⁸ Aunque comparten un espacio estrecho, estos no se relacionan, de manera que el baile es solitario, un conjunto monótono y contingente que parece no tener más objetivo que la misma repetición. La única progresión es que las acciones van acelerándose.

A través de este *crescendo* se revela la alienación de los personajes. Sus movimientos los transforman en muñecos aislados sujetos a un mecanismo implacable. Superan su aislamiento solo en los pocos momentos en los que, de una manera brusca, un personaje interrumpe el baile apagando la música. Un grito estridente de Marika provoca la primera interrupción y su “rebelión” termina con una risa general. Las siguientes “interferencias” provienen de Mirenia, que lleva un corsé y que perturba el baile con algo parecido a un ataque de epilepsia (¿una erupción emocional como resistencia visceral al baile?),²⁹ de Jason, en traje de boxeador, que explora el escenario en busca de una salida, y de Evi, que busca un espejo para afirmar su identidad.³⁰ Cada vez se desequilibra más el acoplamiento de los movimientos del baile y se ofrecen comportamientos más alternativos a la repetición monótona, aumentando de esta manera la complejidad del conjunto. Sin embargo, nadie es capaz de cambiar el mecanismo por

28 El carcelero también tiene su papel en la “coreografía”, e incluso en el “divertimiento”, o sea, en la pausa que consigue un actor y que consiste en movimientos repetidos al ritmo de una música de feria.

29 Después de su ataque de nervios, Mirenia va al micrófono y jadea fuertemente, deshace sus trenzas y se quita el corsé; desnuda su vientre y lo acaricia. Los demás actores se agrupan en la parte izquierda del escenario. Daniele sale del grupo y se acerca a Mirenia, dobla los brazos de ella como si fuera un maniquí y le pone el corsé con la ayuda de Vasco. Los demás miran sin moverse. Los dos hombres llevan a la mujer como una muñeca para sentarla a la mesa, todos se ríen de su desgracia y Vasco vuelve a poner la música. Al final, Mirenia reanuda el baile con sus movimientos mecánicos adaptados al baile.

30 En el caso de Marika, se ve incluso una “rebelión perpetua” asimilada al mecanismo: Marika repite siempre el movimiento siguiente: sale al escenario por la ventana, presiona una almohada en su cabeza, se dobliega gritando “No” y vuelve a la ventana.

mucho tiempo porque todos vuelven a adaptarse al mismo. Y en cada ocasión, el “aguafiestas” se ve fuertemente rechazado por los demás, que se juntan en grupo y lo obligan al unísono a volver a su posición en el baile y a sincronizarse con los demás.

Mientras que el papel de cada uno como parte del baile es casi inmediatamente visible, su función en la manutención del *mecanismo* no se revela poco a poco: la de vigilar a los demás para que nadie salga del baile ni lo modifique. Cada uno es responsable de su funcionamiento, sea imponiendo el corsé a alguien (como en el caso de Mirenia), sea utilizando la violencia física (como en el caso de Jason) o estigmatizando a alguien (como en el caso de Evi). Claramente se plasma que esta “discriminación” proviene de una acción “tribal”³¹ lo que justifica el lema “L’inferno sono gli altri”, que Rodrigo escribe en la pared hacia el final de la función, mientras que los otros humillan y torturan a Evi.³² Las formas de represión se vuelven cada vez más brutales. Se castiga la desviación como si fuera el defecto de un individuo lo que hace sufrir al grupo. Nadie reconoce que lo que oprime a los personajes, el “defecto ontológico”, es más bien el mecanismo del baile.

Al final se revela que ni siquiera Vasco está por encima del mecanismo infernal, siendo él también un elemento intercambiable. Rocco lo sustituye como carcelero en los últimos minutos del montaje: él, que es precisamente el personaje que antes criticó profundamente la alienación provocada por el baile, así como el comportamiento de los demás que, en cambio, insistían en tildar a Rocco de “discapacitado”. Más o menos en la mitad del montaje, los personajes arremeten en grupo contra Rocco llamándolo loco, creando, por decirlo así, con este verbo propiamente su locura: “Pazzo tu seipazzo e sai perché. Perché se noi decidiamo che sei ‘pazzo’ tu sei pazzo, no hai scampo,” como afirma Matteo.³³ Puesto que al final precisamente Rocco se transforma en el carcelero, el montaje afirma que el mecanismo infernal del baile permanece idéntico,

31 A menudo, el grupo forma un *tableau vivant* en el que todos los miembros parecen iguales; otras veces, todos los miembros del grupo expresan a través de sus gestos o de su mímica el mismo sentimiento al unísono, por ejemplo, una risotada.

32 Vasco pronuncia la frase en voz alta después de la lucha de todos contra todos, desencadenada por la persecución de Evi.

33 [Loco, tú eres loco y ¿sabes por qué? Porque si nosotros decidimos que eres ‘loco’ tú eres loco, no hay escapatoria]. Matteo da énfasis a sus palabras transformando el cuerpo de Rocco en un robot: toma la cabeza de Rocco y la hace girar en la dirección que él mismo decide, según las órdenes que él le da.

independientemente de quién asume este papel.³⁴ Resulta que ningún personaje es enteramente bueno ni malo, individualista ni conformista, privilegiado ni desfavorecido. Al contrario, todos son víctimas y verdugos a la vez, lo que significa que no existe un afuera del mecanismo ni un demiurgo maligno a quien se pudiera imputar la culpa de la alienación.

Il ballo demuestra *in actu* cómo los miembros de un grupo social se acoplan creando un mecanismo que refuerza su manera de acoplarse, o sea, cómo funciona la autoconstrucción de un sistema de reglas en un grupo social (*autopoiesis social*).³⁵ Desde el punto de vista del individuo, este sistema es bueno si tiene en cuenta las necesidades del individuo, y es malo si las desatiende. Puesto que el mecanismo de *Il ballo* hace sufrir a los personajes (incluso más que una tortura física, como afirman estos), los que se niegan a seguir con el baile son en realidad los salvadores en potencia. Son ellos los que defienden lo humano, mientras que el baile reduce a los seres a marionetas; los perturbadores buscan la libertad (y el riesgo), mientras que los miembros del grupo optan siempre por la seguridad que brinda la monotonía del mecanismo. Bien entendido, las acciones de los perturbadores no son ni más ni menos “inútiles” (o sea, arbitrarias, contingentes) que las acciones que componen el baile, pero constituyen por lo menos un acto vivo de rebeldía contra la sumisión aniquilante. No es una característica, corporal o mental, lo que decide sobre la funcionalidad de un personaje en *Il ballo*, sino su capacidad de someterse al mecanismo que le prescribe un comportamiento rígido. De esta manera, las palabras “*homo sapiens*” que Vasco escribe en la pared justo antes del comienzo del baile se vuelven un comentario irónico sobre lo que ocurre en el escenario: *sapiens* es el que posee el grado más alto de conocimiento, o sea, el que está en las antípodas de un mecanismo sin sentido.

4. La diversidad funcional en *Il ballo*

El texto más visible al que se refiere *Il ballo* es *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, del que difiere, no obstante, en algunos puntos significativos. A través de estas diferencias es posible caracterizar la imagen de la diversidad funcional que se brinda en la obra italiana. Ambas obras se basan en personajes que se

34 Asumiendo su nuevo papel, Rocco pronuncia las mismas palabras sobre la bienvenida y el parpadear que Vasco pronuncia al comienzo de la obra.

35 *Autopoiesis* significa que el sistema produce él mismo sus elementos, procesos y estructuras, o sea, que es autorreferencial. Cada elemento del sistema se acopla con los demás elementos a través de la estructura del sistema.

encuentran en una habitación para ser torturados eternamente. El infierno, así se da a entender, son ellos mismos, porque cada uno determina y condena a los demás.³⁶ Sin embargo, en la pieza de Sartre, los personajes se encuentran en el infierno por haber tomado malas decisiones en su vida, mientras que *Il ballo* no habla nunca de una culpa previa concreta de los personajes, a no ser su “mancanza d’amore”.³⁷ De esta manera se pierden hasta los últimos rasgos de una justificación del mecanismo infernal, que todavía se vislumbra en la obra de Sartre. Esta incluye a tres personajes que forman, por turno, tres parejas distintas, siempre con un personaje inferior desdeñado y dos, superiores, que desdeñan, y el cambio continuo de constelación impide la solidaridad. Por el contrario, en *Il ballo* se asiste a una lucha de “todos contra todos”, siempre y cuando alguien intente salir del mecanismo. Puesto que el muchacho (*garçon*) que en *A puerta cerrada* hace de director artístico explicando las reglas del juego nunca se mezcla con los demás, se intuye por lo menos un afuera del infierno, mientras que en *Il ballo* no escapa al baile infernal ni el mismo carcelero. La obra de Sartre es existencialista y tiene en cuenta una esencia del ser humano construida por las decisiones de este; *Il ballo*, en cambio, hace hincapié en los mecanismos en los que el ser humano se ve involucrado. En conjunto, *Il ballo* es mucho menos preciso en sus explicaciones de las causas y el funcionamiento del mecanismo que tortura a los personajes y llama más explícitamente la atención sobre la crueldad del mecanismo del baile y sobre la obediencia voluntaria de los participantes en el baile.³⁸

La obra de La Ribalta puede leerse, pues, en dos niveles: como una presentación atemporal de la *conditio humana* respecto a la libertad y la funcionalidad del individuo respectivamente, o como una reflexión acerca de lo que significa “El infierno son los Otros” en el contexto de la discapacidad. En la primera

36 He aquí algunos paralelismos: los personajes de ambas piezas están siempre despiertos y con los ojos abiertos y se preguntan por el tipo de tortura que los espera. En ambos infiernos no se necesitan verdugos porque los personajes se machacan entre ellos. En ambos, el ser humano sirve de espejo para su prójimo, pero sirviendo con eso solo a sus propias fantasías de poder. Un *garçon*, una suerte de mayordomo, afirma, en la pieza de Sartre: “[...] l’enfer, c’est les Autres” (Sartre 1947: 93). Con él se corresponde un personaje de *Il ballo* que escribe en la pared “L’inferno sono gli Altri”.

37 [Falta de amor]. Al principio, Vasco dice sobre los personajes: “Con ciascuno la mancanza d’amore e’ uguale. Con ciascuno la mancanza d’amore e’ diversa.” [Con cada uno la falta de amor es igual. Con cada uno la falta de amor es diversa].

38 En *A puerta cerrada*, una salida a la tortura sería “se taire” (Sartre 1947: 42); en *Il ballo*, admitir la desviación.

lectura –que funciona sin la menor alusión a la diversidad funcional real de los actores– *Il ballo* es una crítica de una *autopoiesis* social desorientada. La segunda lectura concretiza esta crítica a la *autopoiesis* disfuncional a través de la discapacidad.

Hay una escena clave para leer *Il ballo* en el contexto de la diversidad funcional: al final de la secuencia en la que los personajes insultan a Rocco por su locura, este se sienta en el suelo delante del micrófono y pronuncia un monólogo de *Enrico IV*, de Pirandello. Habla del miedo a los locos que, en el fondo, no es otra cosa que el miedo que siente el ser humano frente a la fragilidad de sus propias construcciones epistémicas cuando se enfrenta a las lógicas diferentes. La *autopoiesis* de *Il ballo* crea un sistema semiótico propio en el que la diferencia más importante es la existente entre *adaptado* (*al baile*) y *no adaptado*, o sea, entre *normal* y *anormal*, siendo la no adaptación la anomalía. Asistimos a la inversión de una lógica de valores: la normalidad se revela antihumana, y lo inadaptado, sensato. Si la capacidad y el rendimiento consisten en soportar y en mantener un mecanismo alienante, su falta (la dis-capacidad) es el remedio a la pérdida de la humanidad. La dis-capacidad de entrar en el mecanismo es una postura positiva y humana frente a un mecanismo infernal. Así, el montaje se deja leer como una imagen sorprendente de lo que significa ser discapacitado: un estorbo que se transforma en potencial.

También se vislumbra el carácter social de la construcción de la anormalidad y su manutención por una práctica social estigmatizante, es decir, la anormalidad se revela como pura *imago*. De esta manera, la obra refleja las estructuras sociales subyacentes –o sea, las relaciones de poder– que crean la discapacidad e impiden la inclusión de las personas afectadas en la sociedad. El mecanismo del baile representa la normalidad, pero una normalidad exagerada hasta lo grotesco y, por ende, una *mimicry* de la normalidad social cotidiana. Esta *mimicry* genera una distancia con la acción en el escenario, distancia que se acerca a la ironía y que abre un espacio para experiencias con la discapacidad más allá de lo ya conocido (*imago*). El montaje crea discrepancia entre *pictura* (el cuerpo/comportamiento/lenguaje distinto que percibe el espectador) e *imago* (lo que imagina sobre la discapacidad) subvirtiendo así su relación conocida de la vida cotidiana.³⁹ Este cuestionamiento de los propios prejuicios puede tener mayor

39 Véase también Sauter/Quinten/Krebber-Steinberger 2016 sobre compañías de danza que son “*mixed abled*”. Viganò afirma que el reto de su teatro es modificar la mirada “*di chi viene e si aspetta una cosa e ne trova un'altra*” [de quien viene y espera una cosa y encuentra otra] (Viganò en Lòtano 2019).

impacto que cualquier reflexión teórica y explícita sobre la discriminación y la estigmatización.

A pesar de ser *La Ribalta* un teatro inclusivo, la discapacidad no es la distinción básica con la que opera *Il ballo*. Ingeniosamente, la trama *no* elige ni una diferencia corporal ni otra diversidad (como sexo, edad o etnia) como criterio de selección para juzgar su funcionalidad en el baile. Solo el acoplamiento al baile sirve para medir la desviación de los personajes. Así, la obra se apoya en la distinción entre *funcionar* y *no funcionar en un mecanismo*, caracterizada por la obra como distinción fundamental del infierno. La enorme variedad y heterogeneidad de los comportamientos de los personajes se reduce a la distinción entre *aceptación* vs. *rechazo del mecanismo*, sin término medio. De esta manera, *Il ballo* constituye una inversión irónica de lo cómico según la famosa definición de Henri Bergson, que lo caracteriza como “du mécanique plaqué sur du vivant” (1900: 23). Según *Il ballo*, ‘lo vivo adherido a lo mecánico’ sería la definición de la tragedia humana.⁴⁰

Il ballo adquiere su mensaje político concreto por los actores con una discapacidad real, pero su estética no depende de esta discapacidad real y ni siquiera del tema de la discapacidad en general. Puede leerse perfectamente como parábola de la organización social en general. La discapacidad es, pues, un suplemento, sustituir y completar a la vez: superflua para que la obra funcione estéticamente⁴¹ y, a la vez, fundamental para una lectura política concreta de la obra.⁴² Con su doble lectura, la general (sin referencia a la discapacidad) y la concreta (con el contexto de la discapacidad), *Il ballo* escapa tanto al peligro de la normalización como al de la estigmatización o el *othering* de las personas con discapacidad, pero es necesario que no se insinúe ninguna síntesis entre estas dos lecturas ni se camufle la discapacidad real de los actores.⁴³ Solo así se presenta

40 Irónicamente, lo mecánico se asocia con la dignidad humana, cuando Vasco se queja de la interrupción del baile provocada por Mirenia, apelando a su “dignità humana”.

41 La prueba es que el espectáculo no perdería su planteamiento estético si se realizara con actores sin discapacidad real.

42 Cuando el espectador tiene en cuenta la discapacidad real de los actores, “completa” la obra con sus propias experiencias con la discapacidad en la vida real.

43 Hacia el final de la obra, Jason afirma su resistencia a través de la materialidad de su cuerpo con las palabras: “Potete inchiodarmi la bocca, potete tagliarmi la lingua, ma questo non mi impedirebbe di esistere. Io sono qui davanti a voi e lo sarò sempre e non potete impedirlo”. [Podéis coserme la boca, podéis cortarme la lengua, pero eso no impediría que yo existiera. Yo estoy aquí delante de vosotros y aquí estaré siempre y no podéis impedirlo]. Al final de *Il ballo*, todos los personajes se sujetan un

el *undoing disability*: la representación de la discapacidad en el momento de su desaparición. De esta manera, un teatro inclusivo puede ser política y estéticamente convincente. Mientras que *Il ballo* constituye una antiutopía a nivel ficcional, realiza una utopía a nivel real, o sea, la inclusión de las personas con discapacidad en el teatro (todavía utópica en otros sectores de la sociedad).

5. Conclusión

El caminar sobre la cuerda floja entre el *othering* y la normalización es un reto que cualquier obra teatral inclusiva tiene que asumir, siempre bajo el riesgo de fracasar, tanto a nivel político, como estético o personal.⁴⁴ *Il ballo* muestra la diversidad funcional como el resultado de una práctica social que se transforma en un mecanismo vacío. No utiliza la discapacidad real de sus actores ni directa ni indirectamente para que la propuesta estética funcione. El hecho de tener una diversidad funcional no es ni una ventaja ni una desventaja en un montaje que no la exhibe ni la oculta. Si el público aplaude a los actores, no lo hace ni *a pesar de* su discapacidad ni *a causa de* ella.⁴⁵ Puesto que *Il ballo* evita cualquier jerarquía preestablecida entre los actores, no homogeneiza a las personas con diversidad funcional destacando su otredad como signo unificador. Las desviaciones del ideal de una buena dicción respecto a la dicción de los actores o las desviaciones de sus movimientos de lo que se considera normal pueden

saco que lleva su foto encima, como si quisieran imponer su materialidad corporal al espectador.

- 44 Viganò explica: “[...] se [gli attori] non sono bravi ritorna l’handicap, si rimanda alla condizione. Quando vedo la diversità che non sa riscattarsi in qualche modo, che la condizione rimane lì e non si riesce a superarla, si fa un danno pesantissimo a quella persona” [Si los actores no son buenos, vuelve la discapacidad, se remite a la condición. Cuando veo la diversidad que no sabe rescatarse de alguna manera, que la condición queda y no se consigue superarla, se hace un daño grave a esta persona] (Viganò en Lótano 2019).
- 45 Véase también la reseña de Sara Polotti en *Il Giornale di Brescia* (“Teatro La Ribalta”). Sobre la compañía se afirma: “I suoi attori non dissimulano in alcun modo la loro condizione, piuttosto vi fondano la ricerca di una identità artistica. [...] Questi attori e queste attrici non chiedono indulgenza e ci invitano a tenere la commozione a distanza; non rivendicano, nel loro agire sulla scena alcun’azione terapeutica [...]” [Sus actores no disimulan su condición de ninguna manera, más bien fundan en ella la búsqueda de una identidad artística. [...] Estos actores y estas actrices no piden indulgencia y os invitan a tener vuestra emoción a distancia; no reivindicán en sus actuaciones en el escenario ninguna acción terapéutica] (“Teatro La Ribalta”).

atribuirse al actor (real) o al personaje, porque realidad y ficción se superponen sin posibilidad de separarlas de manera inequívoca.⁴⁶ Es más: el espectador puede darse cuenta de lo poco que importa si son reales o no.⁴⁷ *Il ballo* no brinda un mensaje explícito, sino que impone una afirmación fundamental: querer eliminar lo anormal equivale a liquidar lo propiamente humano. El acoplamiento de los miembros de un grupo social requiere su parte opositora indispensable: la diferenciación. Dos afirmaciones más se pueden deducir al respecto: que las personas anormales enseñan al grupo que existen más posibilidades de realizar su humanidad que las ya conocidas (que corren siempre el peligro de petrificarse y de transformarse en un mecanismo vacío); y que la inclusión de una persona desviante hace visible que la capacidad de cooperar es la característica más específica del ser humano que remedia la vulnerabilidad intrínseca de su especie. Bauman (1991: 234–238) considera la solidaridad una cuestión de supervivencia del género humano en un mundo contingente y marcado por la diversidad; según él, los seres humanos son capaces de sobrevivir solo si cada uno reconoce plenamente la diferencia de los demás como la condición indispensable para proteger su propia diferencia. Si los demás son el infierno, también son el único apoyo para realizar una *autopoiesis* humana.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. 1991. *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press. [18-03-21]
- Bergson, Henri. [1900] *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Alcon, en: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf [6-11-2019].
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*, London/New York: Routledge.
- Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.). 2018. *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín et al.: Peter Lang, <https://www.peterlang.com/view/title/63729> [15-4-2020].
- Cloerkes, Günther. 2014 [1984]. “Die Problematik widersprüchlicher Normen in der sozialen Reaktion auf Behinderte”, en: Jörg Michael Kastl/Kai

46 Sauter/Quinten/Krebber-Steinberger (2016) afirman que en el trabajo con artistas con diversidad funcional siempre permanece una ambivalencia entre autenticidad y máscara; hay que admitirla y utilizarla de manera productiva.

47 Sauter/Quinten/Krebber-Steinberger (2016) hacen hincapié en el hecho de que si la pregunta acerca de lo que es la realidad y lo que es puesta en escena no encuentre una respuesta, el espectador se vuelve consciente de sus patrones de percepción.

- Felkendorff (eds.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*, Wiesbaden: VS: 121–140.
- Diehl, Lis Marie. 2012. “Menschen mit Behinderung als professionelle Schauspieler. Das Modell Künstlerarbeitsplatz”, en: Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye/Yvonne Schmidt/Pia Strickler (eds.), *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*, Zürich: Chronos: 141–158.
- Fuchs, Peter. 2002. “Behinderung und Soziale Systeme. Anmerkungen zu einem schier unlösbaren Problem”, en: https://www.ibs-networld.de/Ferkel/Archiv/fuchs-p-02-05_behinderungen.html [3-7-2019].
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring. How We Look*, Oxford: Oxford UP.
- Hartwig, Susanne. 2018. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang: 7–21.
- Hartwig, Susanne. 2019. “La discapacidad en escena, una búsqueda a escala europea”, en: *ALEC* 44, 2: 71–101.
- Hartwig, Susanne (ed.) 2020a. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, <https://www.peterlang.com/view/title/71158> [15-4-2020].
- Hartwig, Susanne. 2020b. “Cuestión de perspectiva: la diversidad funcional en el cine contemporáneo”, en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, <https://www.peterlang.com/view/9783631815069/html/ch29.xhtml> [15-4-2020].
- Hirschauer, Stefan. 2014. “Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten”, en: *Zeitschrift für Soziologie*, 43,3: 170–191.
- Lòtano, Luca. 2019. “‘Se il teatro non è un po’ malato, rischia di morire’. Intervista con Antonio Viganò”, en: <https://www.teatrocritica.net/2019/10/se-il-teatro-non-e-un-po-malato-rischia-di-morire-intervista-ad-antonio-vigano/> [21-10-2019].
- Quayson, Ato. 2007. *Aesthetic nervousness. Disability and the Crisis of Representation*, New York: Columbia UP.
- Rybczyński, Zbigniew. [1980]. “Il tango”, en: <https://www.elapsus.it/search?updated-max=2015-09-09T00:32:00-07:00&max-results=5&reverse-paginate=true> [18-10-2019].
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris: Gallimard.

- Sauter, Sven/Quinten, Susanne/Krebber-Steinberger, Eva/Schwartz, Heike. 2016. "Im Zwischenraum: Kunst, Behinderung und Inklusion", en: <https://www.kubi-online.de/artikel/zwischenraum-kunst-behinderung-inklusion> [09-8-2019].
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript.
- "Teatro La Ribalta". s.a. "Il ballo [Scheda spettacolo]", en: http://www.teatrolaribalta.it/wp-content/uploads/2018/06/IL_BALLO_solo_scheda_artistica_web.pdf [9-8-2019].
- Ville, Isabelle/Ravaud, Jean-François. 2006. "Representations of Disability, Social", en: Gary L. Albrecht (ed.), *Encyclopedia of disability*, Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage: 1394–1398.

Julio E. Checa Puerta

En vano: explorar los límites de la danza inclusiva

Abstract: The show *En Vano* (2016), by the Danza Mobile company, represents a valuable model of inclusive dance, in which performers with and without functional diversity explore, mainly through physical actions and brief individual or group choreographies, the limits of scenic fiction. The existence of a street version and a theater version allows the comparison between the different contexts in which the representation occurs and highlights the importance of space and the public as determining elements for the production of meaning in the show. In addition, the existence of a documentary, *Que nadie duerma* (2017), helps as an analysis tool, useful to consider the nature of both inclusive art shows

Keywords: Inclusive Dance, Fiction, Disability Studies, Stage and Politics, Intermediality

Palabras clave: Danza Inclusiva, Ficción, Estudios de la Discapacidad, Escena y Política, Intermedialidad

1. Introducción

El espectáculo *En vano* (2016) es uno de los trabajos más relevantes dentro del panorama de la danza inclusiva de los últimos años en España y, junto con obras como *Helliot* (2018), *El festín de los cuerpos* (2018) o *Society (políticamente incorrectas)* (2018), da cuenta del excelente nivel de madurez creativa adquirido por la compañía de danza inclusiva Danza Mobile.¹ A diferencia de aquellos grupos de danza convencionales que invitan a artistas con alguna discapacidad, las compañías de danza inclusiva se caracterizan, entre otras cosas, por conformar elencos en los que artistas con y sin diversidad funcional comparten espacio y tiempo creativos en un régimen de equilibrio, tal y como defiende

1 Aunque se trata de una compañía de trayectoria conocida, desde sus inicios en el año 1995, parece oportuno remitir a la presentación que se hace desde la propia página web de Danza Mobile, pues en ella se reconocen los objetivos de un proyecto “con el que crear un espacio en el que se uniesen el mundo de las artes y el de la discapacidad. Un trabajo común entre profesionales de ambos sectores con el que contribuir al proceso creativo, social y personal de las personas con discapacidad”. Véase <http://danzamobile.es/presentacion/> [3—7—20].

Adam Benjamin (2002), pues permiten que aquellos artistas menos atléticos, rápidos o ágiles no se queden en la periferia de la acción performativa, y que formen parte de un auténtico proceso creativo que no elude ni atenúa la diferenciación, sino que acepta los problemas reales de cualquier forma de integración, al tiempo que amplía notablemente la visión acerca de la normalidad. Cuando se expresa en términos de diferencia, la aceptación cultural de la diversidad supone “garantizar la expresión de todas las posibles manifestaciones diferentes que la conforman” (Toboso 2010: 80). Sin embargo, “inclusión, integración y diferenciación son tres aspectos distintos del acto de involucrar a personas en un sistema social, y cada uno plantea el problema de la relación conflictiva entre libertad e igualdad” (Hartwig 2020: 12–13). Si aceptamos el hecho de que toda representación supone necesariamente la existencia de dos acciones consecutivas, a saber, sustituir la realidad mostrada por un conjunto de signos dentro de un sistema comunicativo determinado, y propiciar la posibilidad de que sus receptores puedan restituir dicha realidad en su imaginación, la afirmación de Hartwig para un sistema social resulta igualmente útil y significativa en el campo de la creación cultural y de la representación, tanto en lo que se refiere a las formas de la sustitución como a las de la restitución sugerida, por cuanto ambas se articulan a partir de códigos expresivos con los que se construye un marco simbólico que no solo depende de la intención y de la capacidad creativa de los sujetos que enuncian, sino también de aquellos otros que son invitados a decodificar y, en algunos casos, a “coproducir” el significado de dicha representación.

En este sentido, tanto los trabajos de Danza Mobile en general, como el espectáculo *En vano*, en particular, resultan paradigmáticos en nuestro país. Además, la obra *En vano* resulta también especialmente sugerente para pensar los límites de la ficción, no solo en lo que se refiere, desde una perspectiva restringida, al ámbito de la danza inclusiva; sino igualmente válido para la escena contemporánea en sentido amplio. La incorporación de artistas con discapacidad constituye por sí misma una de las vías de renovación estética de las artes escénicas contemporáneas, que encuentran en algunos grandes paradigmas, como el del teatro posdramático, un espacio muy propicio para la aceptación y el desarrollo de propuestas que pudieran definirse como inclusivas. Por ello, quisiera dedicar las páginas que siguen a considerar el valor de este espectáculo, *En Vano*, como modelo de danza inclusiva, así como la exploración que efectúa sobre los límites de la ficción, tal y como se evidencian desde el escenario.

2. *En Vano*: versión de calle y versión de sala

Producida por la compañía Danza Mobile, en colaboración con la compañía Íncubo Teatro, la obra *En Vano* fue concebida por su director, Arturo Parrilla, para ser representada dentro del ciclo Danza en espacios singulares, inserta en la programación del festival Mes de Danza, Festival Internacional de Danza Contemporánea (Sevilla), surgido de la iniciativa privada, a partir del impulso de la sala La Imperdible (Sevilla) y de la coreógrafa Salud López, directora de la compañía Octubre Danza, premio Max de las Artes Escénicas en el año 2009. Además de mantener una programación regular de danza contemporánea,² el festival ha prestado especial atención al “trabajo y la relación con la comunidad a través de diversos proyectos específicos que han conectado la danza con grupos de adolescentes, estudiantes de artes escénicas, tercera edad, centros penitenciarios”.³ Muchas de estas iniciativas se articulan a partir de ciclos, tales como Microdanzas, Universidad y Danza o Danza en espacios singulares.⁴

En este contexto, Arturo Parrilla se refería a la obra *En vano* como una propuesta que partía de la idea de “habitar los espacios que surgen de una obra escultórica”⁵; y no tanto del objeto en sí. Naturalmente, este objeto ofrece unas características muy determinadas que invitan o que abren las posibilidades para el encuentro. Sabemos que la escultura fue ideada y ejecutada por el padre del director, lo que también dejaría latente una forma de relación desde la memoria afectiva personal, a pesar de que Arturo Parrilla insiste en que lo más interesante se encuentra en los huecos de la pieza pues, según afirma en otro lugar, “la sugerencia reside precisamente en lo que no vemos de la escultura”.⁶

2 Desde sus orígenes hasta hoy, este festival “genera e incuba proyectos con un impacto directo en la sociedad, creando comunidad en torno a la danza”, en: <https://www.mesdedanza.es/actualidad/videos/2019/mes-de-danza-generator-e-incubador-de-proyectos/> [2-7-2020].

3 <https://www.mesdedanza.es/presentacion/> [22-9-2020].

4 La presencia de Danza Mobile e Íncubo Teatro dentro de la programación del festival se repitió en la edición del 2019, con el espectáculo *El festín de los cuerpos* (2019), otro interesante trabajo que explora la sexualidad y el erotismo dentro del ámbito de la danza inclusiva.

5 Los comentarios sobre la propuesta del director proceden de una entrevista telefónica con el director, Arturo Parrilla, a quien agradezco su generosidad, y que tuve oportunidad de grabar el 28 de agosto de 2020. Todas las referencias que se refieren a esta entrevista en este ensayo proceden ella.

6 “Danza Mobile/Íncubo Teatro, *En vano*. <https://www.mesdedanza.es/programacion/2016/en-vano/> [20-9-2020].

No obstante, estos comentarios no agotan las posibilidades de interpretación, pues el artista también apunta una posible lectura que asimila lo ineficaz a lo insignificante.⁷ La sinopsis que acompañó al estreno de esta pieza en la sala La Fundición (Sevilla) resume algunas de las evocaciones inmediatas que pudieran anticiparse por el título:

La idea que ha movido desde el principio este proyecto es la de habitar los espacios que surgen de una obra escultórica. En esta obra, el objeto en sí no es lo que nos interesa, sino los huecos que hay en ella. La sugerencia reside precisamente en lo que no vemos de la escultura. Y es de esos espacios vacíos de donde parte todo el lenguaje que proponemos. Un vano es un hueco libre por el que cruzar a otro lugar, o desde el que observar qué hay al otro lado del muro. Un vano puede ser por tanto una promesa, una pregunta, una decisión o un retrato. Un vano puede ser una puerta hacia fuera o hacia dentro. Y vano es también lo ineficaz, lo inútil, lo inoperante, lo infructuoso. Cuántos pequeños pensamientos, vivencias o visiones cargadas de fuerza y de belleza permanecen en la intimidad de una persona quedando inadvertidas para la mayoría. Es ahí donde comienza nuestro camino, en ese espacio vacío, en ese pequeño momento intrascendente para el mundo, en el vano, en vano.⁸

Pero, a mi modo de ver, un aspecto fundamental de la obra, tal y como se deduce en parte por el comentario recogido arriba, procede del hecho de huir de una formulación de la realidad en la que se plantea la experiencia en términos de escisión o de fractura, a pesar de que muchos de los signos escénicos animarían a subrayar esta lectura inmediata. Al contrario, y aun admitiendo una interpretación del límite como barrera o como muro, da igual que parezca franqueable o no, prevalece en esta obra una propuesta sensible sobre cómo habitar y ensanchar los márgenes y los confines de la experiencia, singular o compartida, y, sobre todo, de su representación artística. De este modo, el espacio escénico, y con él todos los signos que contiene, se destaca por su capacidad para mostrar la ambigüedad, la ambivalencia y la hibridez, como formas naturales de la identidad y, por consiguiente, de su propia representación. En definitiva, una obra como *En Vano* evoca, con una gran riqueza de matices, la necesidad de explorar los límites de la ficción.

7 <https://www.escenariosdesevilla.org/en-vano/?seccion=es-una-gozada-cuando-sentimos-que-se-rompen-los-cliches-para-mucha-gente> [22-9-2020].

8 “La Fundición estrena el espectáculo inclusivo *En vano*”. Sevilla Actualidad.com. <https://www.sevillaactualidad.com/cultura/41538-la-fundicion-estrena-el-espectaculo-inclusivo-en-vano/> [20-9-2020].

Arturo Parrilla, director e intérprete de *En Vano*,⁹ insiste en la idea de que todo el trabajo partió del propósito de jugar con una escultura, una ventana de grandes dimensiones, durante un largo proceso de ensayos. Antes que como la voluntad de construir una dramaturgia, el trabajo se muestra como una sucesión de hallazgos, a menudo fruto de la improvisación, a los que se llega más a través de lo físico que de lo conceptual. Podría decirse que los artistas exploran una y otra vez los límites de la ficción e indagan sobre las posibilidades que ofrece la forma expresiva, un vano a fin de cuentas, con cuyo código siempre resulta estimulante jugar. No obstante, el título de la pieza y los diferentes lugares en los que se ejecuta (una plaza, una sala de teatro, el patio de una penitenciaría...), orientan cada una de las imágenes hacia una producción de sentido en la que tanto la manipulación con el objeto con el que se juega como el espacio físico y el espacio imaginario que construyen las miradas del público resultan determinantes. Aunque los resultados no parezcan infinitos, pues existen las restricciones inherentes a todo marco, vital o expresivo, el cuestionamiento del dispositivo representacional o performativo ensancha el conocimiento:

The blurred boundaries between performances and social process make it more difficult for spectators to respond to the drama unfolding before them. This, combined with the fact that the spectators-as-performer is often on the spot and in the spotlight in these practices, raises the stakes of the spectator's responses. (Bree 2014: 148–149)

Como se ha apuntado ya, en el caso de *En vano* se da la circunstancia de que la obra se ha ofrecido en versiones de calle y de sala, lo que se traduce en notables diferencias tanto en la naturaleza del espectáculo (elección y uso del espacio, duración, recursos expresivos...) como en sus modos de recepción (horarios, contexto, tipos de público...). *En vano* está interpretada, en todas las versiones conocidas,¹⁰ por los mismos cuatro intérpretes, dos de ellos con síndrome de

9 El espectáculo se estrenó el sábado 29 de octubre de 2016 en la Puerta de Jerez. En los premios LORCA 2017 obtuvo los de mejor espectáculo, mejor coreografía y mejor intérprete masculino para Manuel Cañadas. Coreografía: Arturo Parrilla. Escenografía: Emilio Parrilla Muñoz. Dirección escénica: Arturo Parrilla. Ayudantía dirección: Esmeralda Valderrama. Espacio sonoro: Emilio Parrilla. Elenco: Manuel Cañadas, Jaime García, José Manuel Muñoz, Arturo Parrilla. Interpretación musical: Emilio Parrilla (clarinete), Yioannis Marinos (trombón), Fernan Mejuto (vibráfono, piano, acordeón y sintetizador), Guillermo Almo (batería y percusión), Alessio Bruno (contrabajo).

10 Quiero agradecer a Esmeralda Valderrama, a Arturo Parrilla y a la compañía Danza Mobile que hayan compartido conmigo su tiempo y valiosos materiales, como las

Down, y fue estrenada un sábado por la mañana¹¹ en una conocida plaza de Sevilla, la Puerta de Jerez,¹² lugar singularmente emblemático, por tratarse de un espacio público, situado en el antiguo límite de la ciudad, junto a la antigua muralla, lo que no deja de añadir un valor simbólico a este hecho escénico.¹³ La elección del espacio público, sobre todo si se piensa en un público improvisado, resulta un hecho significativo, por cuanto pone en cuestión nuestra aceptación y asimilación de los roles sociales y la convivencia y el intercambio de identidades que se encuentran, a veces en el contexto más inesperado y sorprendente:

This means the work's value exists only in the moment of engagement between performer and spectator-become-performer. This, as Lehmann has observed, is a common challenge when analysing postmodern, postdramatic work which acknowledges that it is not the work but the meaning-making the work prompts that actually constitutes the "performative", world-making or world-changing part of the encounter [...] the value of the work exists or fails to come into existence in the individual, idiosyncratic experience of each spectator in and after the encounter. (Bree 2014: 184)

En su versión inicial al aire libre, el espectáculo apenas alcanza la media hora de duración (28' 5"), y se desarrolla siguiendo el esquema de una sucesión de cuadros cortos que acaban conformando una estructura circular. Cada uno de los cuatro intérpretes va llegando desde diferentes lugares de la plaza, para situarse en un espacio escénico, delimitado por los cuerpos de los músicos que participan en el espectáculo y, sobre todo, de los espectadores, quienes, como apunta José A. Sánchez, al convertirse en sujetos activos de la mirada son capaces de "construir arquitecturas siempre inestables, amenazadas por el accidente, por la oscuridad, por la interrupción o por la huida, pero también cargadas de una intensidad no ficcional, de una posibilidad real de hacer efectiva la convivencia" (Sánchez 2009: 38). Todos los asistentes dirigen sus miradas hacia ese

grabaciones audiovisuales de los estrenos de la obra, tanto en la Puerta de Jerez como en la sala La Fundición.

- 11 Es previsible que, además del público ya convocado por el festival, la plaza estuviera habitada por una comunidad heterogénea de personas que disfrutaban de su tiempo libre de fin de semana y que pudieron convertirse, eventualmente, también en espectadores.
- 12 El sábado 29 de octubre de 2016, en la Puerta de Jerez. Ya en marzo de 2017, pudo estrenarse como espectáculo de interior en la sala La Fundición, de Sevilla (7-03-2017), y continúa en gira, por diferentes escenarios, tanto convencionales como al aire libre.
- 13 También ha podido verse en otros espacios no convencionales, como el patio del Centro Penitenciario Sevilla 1, donde se representó el jueves 3 de noviembre de 2016.

espacio en el que se encuentra depositado un bastidor con el que los bailarines jugarán durante el espectáculo, hasta abandonarlo en su posición inicial, justo antes de marcharse y confundirse, de nuevo, con la gente que deambula por la plaza. Mientras que el espacio y la escultura actúan como marco y referente subordinante para la representación, cada una de las escenas aparece mostrada siguiendo una estructura de yuxtaposiciones, lo que reclama la intervención activa del público para establecer los nexos entre ellas y, por consiguiente, la construcción de múltiples producciones de sentido. Según es propio de cualquier representación al aire libre, la mirada no solo construye esas arquitecturas ya aludidas, sino que traza infinitos vectores en muchas direcciones, en el espacio y en el tiempo, hacia fuera y hacia dentro, de modo que los puntos de convergencia siempre resultan inestables, aunque no necesariamente efímeros, pues en su fugacidad cabe la posibilidad de la emoción compartida, de la revelación. Esa idea de la epifanía, tan querida por James Joyce, parece subyacer igualmente en el tratamiento del sonido, pues la música, en directo o grabada, que se incorpora en la obra a veces parece adquirir protagonismo o subraya los números como en el circo, pero a menudo se pierde en medio de los sonidos de la plaza y confiere al espectáculo un contrapunto que recuerda algunas propuestas de la vanguardia musical, como el *Roaratorio (An Irish Circus on Finnegans Wake)*, de John Cage. Tan difícil resulta seguir una melodía como prestar atención a la palabra o al silencio, en un constante movimiento de presencias y de desapariciones. Además, parece difícil no considerar el valor que el azar aporta a estas modalidades de la ficción, hasta cuestionar también sus propios límites:

En una sala, toda la atención es hacia ti. En la calle, ocupas un espacio por el que pasan abuelos con nietos, que se encuentran con aquello. No puedes pretender que ese espacio funcione como una sala. En una calle, todo lo que sucede fortuitamente es algo que aceptas con los brazos abiertos. El azar, lo que pueda ocurrir, ocupa un lugar determinante. Cuando haces calle, los ritmos son otros. El valor del silencio, que es muy potente y necesario en el teatro, en la calle se transforma.¹⁴

Así, la representación teatral convierte a la masa en público, en el sentido propuesto por Gabriel Tarde: “in this other sense as a purely spiritual collectivity” (Tarde 1969: 277). En virtud de la naturaleza del hecho escénico, en el que casi todo sucede a la vista, pues en esa mañana de otoño la luz del sol baña por completo la escena, espectadores y transeúntes se confunden como público, que aplauden animados cada una de las acciones que contemplan, y que premian

14 Arturo Parrilla, vid. nota 5.

el esfuerzo y los hallazgos de los bailarines. El espacio enmarcado por cuerpos y miradas dentro de la plaza funciona como un bastidor dentro del cual los bailarines experimentan con ingeniosas estrategias para jugar con los límites, como si se tratara de una sucesión organizada de *sketchs* vertebrados por la celebración festiva de un encuentro. Esta capacidad para el reconocimiento y la transgresión se produce en medio de dos momentos, el inicial y el final, en los que los bailarines atraviesan deliberadamente la barrera física, pero también simbólica, que conforman esos cuerpos y esas miradas. El gesto último de atravesar y confundirse entre el público resulta en parte infructuoso, no solo porque los intérpretes regresan al centro para recibir el aplauso final, sino porque el público les ha conferido una identidad añadida de la que no es tan fácil desprenderse, a pesar de los propios esfuerzos de los artistas. Aunque los cuatro aparecen identificados por sus nombres de pila –“al principio, aunque no habíamos pensado en una fábula, quisimos crear personajes; pero nos dimos cuenta de que no tenía sentido y decidimos partir del yo total: estamos aquí, no vamos a negar nada, ni siquiera nuestros nombres”–,¹⁵ esa parte de su identidad, al igual que otros muchos de sus posibles rasgos conformadores, queda en un segundo plano, suspendida ante la evidencia de otros elementos mucho más potentes, como la propia evidencia de la diversidad. Por esto, las intenciones del artista no tienen por qué resultar inequívocamente reconocidas o aceptadas por sus receptores, por lo que esta tensión entre presentación y representación, entre persona y personaje, supone uno de los límites más transitados por la creación escénica contemporánea, en la que “el intérprete, en tanto intérprete, renuncia hasta donde puede a su identidad previa a la representación y es esta la que le confiere nuevas identidades, en función de los roles que asume en el escenario”, [pero] “¿hasta dónde puede llegar esa renuncia?” (Sánchez 2017: 16). En efecto, cada uno de los intérpretes se muestra en su singularidad, en su diferencia, pero su identidad viene construida tanto por la que le confieren los asistentes a la obra como por el encuentro con los demás intérpretes. El empleo del cuerpo de los bailarines se concibe, tal y como subraya André Lepecki, “no como una entidad autónoma y cerrada, sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires” (Lepecki 2006: 20–21). Quizás por ello, son frecuentes los juegos especulares entre los bailarines. Así, se nos ofrece una sucesión ilimitada de identidades que se manifiestan y se diluyen fugazmente, siempre en tensión con otras identidades, pero en la que prevalecen algunos

15 Arturo Parrilla, vid. nota 5.

signos, derivados siempre de los propios cuerpos y de sus distintas capacidades. Refiriéndose al teatro actual, Susanne Hartwig sostiene que, en ocasiones, “el contexto (espacio del espectador) se vuelve texto (espacio del escenario)” [lo que provoca que] “algunas acciones y comportamientos se vuelvan ambiguos, porque ya no es posible decidir si se deben al montaje o a la materialidad, es decir, a la *dramatis personae* o a la propia escena”. Entre los diferentes recursos de los que se sirve la escena contemporánea para provocar esta disolución de identidades que hace difícil discernir con claridad entre personajes y personas, uno de los más impactantes consiste en presentar cuerpos con diversidad funcional real, no interpretada. (Hartwig, 2019: 58–59). La multitud que pasea por una plaza un día festivo y se encuentra con un espectáculo de danza no coincide con el público que acude a un teatro, previo pago de una entrada, ni mucho menos con el público doblemente *cautivo* de una penitenciaría. Como sostiene Bourriaud, este uso del espacio público pone en marcha un proyecto político que problematiza la esfera relacional, pues:

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas. (Bourriaud 2006: 53–54)

Cualquier propuesta espectacular en un espacio público puede ser celebrada o denostada, y en ella el espectador “oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista” (Bourriaud 2006: 70). De este modo, la representación da cuenta de cuáles son los límites de la inclusión o de la exclusión de la esfera pública a través de la ficción, es decir, de cómo se manifiestan el derecho a vivir en sociedad (Siebers 2010: 61) y el reparto de lo sensible, que “revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esa actividad se ejerce [...]. Pues las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de la visibilidad” (Rancière 2014: 20). Según esto, la ficción transforma el espacio. La plaza, lugar para la vida cotidiana, se vuelve escenario, como resultado de una apropiación, primero, y de una resignificación, después. Desde el punto de vista de las artes escénicas inclusivas, la elección de los espacios, sea cual sea su naturaleza, cuestiona diferentes formas de confinamiento, o de gueto, según subraya Petra Kuppers, a partir de las consideraciones expresadas por Aaron Williamson, por cuanto muchos artistas con diversidad funcional trabajan en entornos al margen de los ámbitos

hegemónicos y fuera de los circuitos de la atención crítica o de las propias políticas culturales (Kuppers 2014). También pone en tensión los propios límites de nuestra imaginación, pues en ese espacio público se ofrece un espectáculo de danza, y la palabra “danza” presupone cuerpos y adelanta expectativas relativamente previsibles a la pregunta formulada por Petra Kuppers, “when you first hear ‘dance’, what kind of bodies come to mind for you?” (Kuppers 2014: 114), a la que ella misma responde:

only some bodies are deemed able to work in ballet. The other demand on the body in ballet is the negation of the body’s weight. It is an aspect of ballet’s technique: Dancers are seen as artists who successfully challenge the law of gravity. This is not only a consequence of the taste and fashion at the time of its origin, but also of the specific characteristics of ballet technique. In ballet the centre of the movement is in the spine. A dancer always keeps his or her body up, letting the arms and legs do most of the work. (Kuppers 2014: 47)

Como sostiene Siebers, la presencia de dos bailarines con diversidad funcional ensancha igualmente las nociones sobre la estética, amplía nuestra visión de la diversidad humana y sus diferencias, y pone sobre la mesa perspectivas que cuestionan las presuposiciones apreciadas por la historia de la estética, al convertir la diferencia física y mental en un valor significativo por sí misma (Siebers 2010). Debe tenerse en cuenta, además, que “much of disability theatre’s work happens on the edges, in solo performances, in off beat spaces” (Kuppers: 2014: 48). La inmaterialidad del ballet contrasta con la hipervisibilidad del cuerpo con diversidad, que pocas veces desaparece detrás de personajes o de las formas ficcionales de la representación, a pesar de que todos los cuerpos, con o sin discapacidad, están sujetos a medirse igualmente con un modelo de cuerpo ideal (Kuppers 2014).

Para Susanne Hartwig (2020), un modelo de inclusión ideal sería aquel en el cual las personas con discapacidad desarrollan activamente sus capacidades para “formar una parte significativa, reconocida enteramente, en el sistema social actual y también futuro” (Hartwig 2020: 11). Se trata de una inclusión con integración en igualdad de derechos, sin asimilación a las normas de un grupo particular, sin segregación ni marginalización ni diferencia. Preguntado por el proceso y la participación de cada uno de los integrantes del elenco, el director insistía en subrayar cómo las improvisaciones habían permitido tomar decisiones a cada uno de los cuatro intérpretes, pues buscaba una responsabilidad compartida entre los artistas, equilibrada; aunque reconoce las dificultades para lograr una plena coparticipación: “me equivoqué demasiadas veces y hablé

mucho. Al final, he sido yo quien ha tenido que ordenar todo el material”.¹⁶*En vano* se estrenaría, en la versión de sala, unos meses más tarde, como ya hemos dicho, desarrollando la idea inicial y doblando, prácticamente, la duración del espectáculo, que pasa de los 28 a los 55 minutos. Mantiene el elenco inicial, el bastidor y la estructura circular, así como muchas de las acciones, que ahora quedan subrayadas, además de por la música, por los efectos que se consiguen a través de la iluminación. A simple vista, los juegos que se proponen y la sucesión de los mismos resultan idénticos a los de la versión de calle, pero lo cierto es que se trata de un espectáculo mucho más reposado y reconcentrado, menos lúdico y con un sentido, a mi juicio, mucho más reflexivo. Algunas de las razones que explicarían las diferencias pueden resultar muy obvias, tales como la disposición a la italiana, que no facilita en ningún momento la irrupción de espectadores en medio del espacio, ni parece animarlos a participar, siquiera a través del aplauso, cada vez que termina alguna de las acciones y se pasa a oscuro, como sí ocurría en la versión de calle. Del mismo modo, a pesar de que la música sea idéntica en ambas versiones, aquí el silencio se convierte también en un potente código expresivo, al tiempo que la palabra se incorpora como lenguaje expresivo autónomo y, en diferentes ocasiones, con un valor claramente meta-discursivo: “¿Terminamos?” El empleo de la palabra, en los tres diálogos breves, reclama la atención sobre el carácter de la propia representación, y la cuarta pared delimita un espacio que no se cuestionará. En la escena final, mientras se escuchan unas notas que evocan el *free jazz*, los intérpretes se sientan de espaldas al público y contemplan la sombra de una celosía que se proyecta en la pared del fondo, a la manera consabida de la caverna platónica.

3. Algunos apuntes finales

Como he tratado de apuntar en las páginas precedentes, las dos versiones de *En Vano* invitan a llevar a cabo un ejercicio de análisis mediante el cual resulta posible advertir algunas de las cuestiones fundamentales que atraviesan las relaciones entre la ficción y el teatro o la danza inclusivos. La existencia de materiales complementarios –fotografías, notas de ensayos, grabaciones, etc.–, y la posibilidad de consultarlos, siempre puede ayudar a la investigación, por cuanto subrayan algunos aspectos que pasan desapercibidos durante la representación en vivo, e incluso cuando se accede a sus grabaciones y es posible detener o repasar imágenes tantas veces como se desee. Además, pueden dar cuenta de

16 Arturo Parrilla, vid. nota 5.

los procesos desarrollados y de las circunstancias que explican muchas de las soluciones artísticas que se toman, o de cómo se produce el encuentro entre los distintos participantes durante dicho proceso. En el caso de aquellas reflexiones que se plantean en torno a la ficción y a la revisión de sus códigos, estos materiales pueden propiciar un análisis aún más esclarecedor, por cuanto forman parte de una supuesta realidad primera o de una ficción de otro orden que contrasta, precisamente, con ese dispositivo ficcional que reconocemos en la representación escénica. Por ello, me ha resultado muy estimulante pensar esta pieza de danza también a través de la mirada de Mateo Cabezas, quien dirigió el documental *Que nadie duerma*, en el que la cámara siguió durante un año aproximadamente los ensayos del montaje *En Vano*, la vida cotidiana de los bailarines y algunos de los viajes hechos por los artistas durante ese periodo para intervenir en distintos festivales, tanto en España como en Alemania. Dado que lo considero aquí una herramienta más para reflexionar sobre espectáculos en vivo, no forma parte de mi propósito revisar de manera pormenorizada este documental, aunque sí me interesa apuntar algunas de las cuestiones que se ponen de manifiesto en él, por cuanto no deja de ser una mirada concreta que se hace explícita a través de los códigos característicos del lenguaje audiovisual: grabación, decisiones sobre el lugar que ocupa la cámara, edición, montaje, etc. Así, *Que nadie duerma* se abre ya con unos planos que invitan a considerar la fractura o el contraste, según subraya una contraposición de texturas abierta a repartir el espacio únicamente en dos mitades. Esos primeros planos parecen restringir considerablemente el repertorio de interpretaciones y reducen el asunto de la inclusión a una lógica binaria bien definida, a pesar de que el montaje escénico parece abundar en la idea de la incuestionable existencia de matices y, por encima de todo, de la reivindicación de la diferenciación. Sin embargo, el documental se construye en su cuerpo central a través de una mirada que recoge con una distancia muy bien medida la experiencia cotidiana y rutinaria de los ensayos y de los descansos, junto con las expectativas que se crean durante los desplazamientos previos a una representación y, sobre todo, en los momentos inmediatamente anteriores a un estreno o a una presentación en público. Esa intrahistoria parece contarse de manera neutra, aunque no falta también una cierta puesta en escena, una caracterización, a veces un tanto irónica, sobre los sujetos que aquí se convierten en objeto de la filmación, antes que en protagonistas. Por ejemplo, uno de los intérpretes con síndrome de Down viste en algunas escenas una camiseta con la leyenda "Where is Down?". Sabemos que este lema es el título de uno de los trabajos de la compañía Danza Mobile (2016), casi coincidente en el tiempo con *En Vano*, pero seguramente constituye un dato desconocido para el espectador del documental, por lo que

ese texto se convierte en un signo de significado ambiguo, que introduce un nuevo elemento sujeto a la interpretación de los espectadores, cuestión que en ningún momento se hace explícita desde los elementos de la representación escénica, en la que los cuatro bailarines visten ropas adecuadas para el trabajo escénico, pero en modo alguno subrayan elementos que puedan desviar la atención hacia aspectos alejados de ese mismo trabajo. También merece la pena destacarse la gran abundancia de elementos metadiscursivos que se incluyen en el documental, recogidos en numerosos planos durante el proceso de ensayos, que ponen de manifiesto igualmente la naturaleza del lenguaje audiovisual, no solo por su capacidad de simultanear tiempos y espacios, o de introducir múltiples perspectivas del espectáculo mediante los diferentes tiros de cámara. Esta gran cantidad de signos metaficcionales emanan, sobre todo, del propio director, a través de las indicaciones que va dando a los bailarines, a quienes pide que interactúen con el bastidor como si esto no existiera; mediante las respuestas que da a algunas de las preguntas que aquellos le formulan (“¿Qué somos?... Sois Jaime y José”), o con la explicación fundamental sobre el espectáculo, que el director les da a dos de los intérpretes:

Es importantísimo que José sea José y que Jaime sea Jaime. Que no actuéis representando un personaje, no, no, sois vosotros y lo que estáis representando es algo que no se ve. Que el arte no se ve, es precisamente lo más importante. Ni de lo que se puede hablar. Siempre que puedas hablar de algo, no estás cogiendo lo más importante. (Cabezas 2017)

Quizás, entre otros elementos, hay dos que considero fundamentales a la hora de servirme del documental *Que nadie duerma*, precisamente para alcanzar a comprender mejor la naturaleza de un espectáculo como *En vano*. En primer lugar, mientras que en el documental se destaca la capacidad de un registro, logrado a través de la cámara, que determina la forma de la realidad filmada, por cuanto los sujetos no pueden sustraerse al hecho de ser observados por uno o varios objetivos, el espectáculo teatral surge, precisamente, no tanto de un registro sino de un intenso intercambio de miradas, todas ellas capaces de intervenir y de producir sentido. En segundo lugar, mientras que la contemplación de un espectáculo de danza se produce en un aquí y ahora, el resultado de un documental llega tras un proceso de edición, de posproducción y de exhibición. Aquí, tratándose de un espectáculo de danza inclusiva, conviene advertir de cómo nuevamente el registro puede alterar significativamente la naturaleza del hecho escénico y de sus propios participantes. En este sentido, la valiosa tarea de subtítular los diálogos puede facilitar la recepción de los espectadores y favorecer la accesibilidad, pero no deja de introducir elementos que distorsionan la

realidad filmada y que introducen, en algún caso, alguna ultracorrección discutible. Sin embargo, si la idea del documental es dar cuenta de la singularidad de los sujetos y reconocer sin filtros o sin alteraciones su propia naturaleza, que se deposita en buena medida en sus propias voces, resulta chocante comprobar cómo la enunciación de estos se corrige en el subtítulo. Por ejemplo, mientras que uno de los personajes dice “pensando de ti”, los subtítulos cambian la preposición y lo que leemos es “pensando en ti”, lo que constituye una expresión gramaticalmente más correcta que la original, pero que evidencia la importancia de una mediación que impone sus propios códigos a la representación y que, por consiguiente, cuestiona la idea de que el documental sea fiel a la realidad filmada. Si estamos pensando en un modelo inclusivo que admita la diferenciación, ¿tiene sentido elegir la expresión adecuada antes que la transcripción literal de la misma? Como resultado, la mirada del director, estéticamente legítima e irreprochable, o la de quien haya asumido posteriormente la responsabilidad del subtítulo, se impone a la de los propios intérpretes, lo que constituye, en mi opinión, una decisión discutible.

En definitiva, la discapacidad no deja de ser un fenómeno bastante amorfo (Grue 2015), que puede ser abordado desde paradigmas metodológicos y objetivos muy diferentes, como prueban los distintos acercamientos al mismo que se han venido produciendo desde los ámbitos relacionados tanto con el enfoque médico como con el social, entre otros. Aunque menos desarrollado todavía, sobre todo en el contexto cultural del hispanismo, la aproximación desde la perspectiva ficcional resulta especialmente reveladora, pese a que para ello sea preciso aceptar la paradoja que se establece entre la consideración “amorfa” de un fenómeno que se analiza precisamente desde el ángulo de la ficción, esto es, de la forma. Sea como fuere, la participación de personas con discapacidad constituye una realidad insoslayable y especialmente productiva dentro del marco del llamado teatro posdramático (Lehmann 2006), aunque también muy apreciable en muchas otras manifestaciones escénicas convencionales. Coincidiendo con la idea expresada por Telory Davies, el trabajo escénico que se propone desde el teatro inclusivo, en cualquiera de sus variantes, tiene la capacidad de ocupar y transformar no solo los espacios escénicos, sino el propio concepto del teatro, pues introduce toda una reconfiguración del dispositivo, al tiempo que genera nuevos modelos de interacción social (Davies 2009: 142).

Desde el punto de vista de la creación escénica, una pieza como *En vano* se ofrece al público bajo la etiqueta de danza inclusiva. Aunque no se suele abundar en el significado profundo del término, se le suele atribuir una connotación positiva que, en algún caso, debiera ser revisada, atendiendo a posibles malentendidos, entre los que habría que destacar, como ya hemos visto, la sustitución

o desvirtuación de la integración, así como la homogeneización de la diversidad. Los trabajos de Danza Mobile, de los que *En Vano* constituye una pieza muy representativa, suponen una propuesta artísticamente valiosa, homologable a los ofrecidos por algunas otras compañías de danza mundialmente reconocidas y que comenzaron sus respectivas trayectorias también a finales de los años ochenta y primeros años noventa (*Grease Theatre, Candoco, Stopgap Dance...*). En ellos, el trabajo de los intérpretes con o sin diversidad funcional se integra en un dispositivo que no elude la diferenciación, pero que canaliza con solvencia las diferentes energías y la presencia escénica de todos los integrantes de cada trabajo. A través de una obra como *En Vano*, podemos afirmar que no solamente se reclama el derecho a una diversidad cultural, sino que se incide de forma lúcida en el dispositivo representacional, mediante la exploración y mostración explícita de los propios límites de la representación.

Las dos versiones que conocemos de este trabajo resultan naturalmente condicionadas por las circunstancias específicas de cada marco de representación, tanto al aire libre como en sala, y permiten reconocer una adaptación permeable a las distintas necesidades de cada contexto y suficientemente maleable a la hora de servirse de los códigos expresivos. Esto no significa alterar los criterios fundamentales que pueden reconocerse en este trabajo y que se sustancian en la convivencia y participación productiva de cuatro cuerpos con aspectos y capacidades diferentes. Aunque la compañía Danza Mobile y el Festival en el que tiene lugar su primera representación no olvidan incluir el adjetivo “inclusivo” en sus diferentes formas de presentación, y siendo evidente la presencia de dos bailarines con síndrome de Down en el elenco, en ningún momento esta circunstancia se convierte en materia escénica por parte del equipo creativo, aunque parece inevitable considerar que el público la incorpore en la recepción y valoración del espectáculo. Sea como fuere, tanto la concepción de la obra y las diferentes decisiones tomadas durante el proceso de elaboración y de exhibición, como la conformación del elenco y la naturaleza de su propia expresión artística, además de tratarse de una cuestión que se debe abordar desde el ámbito estético, también significa una respuesta ética y política de primera magnitud. Esos diferentes planos se presentan aquí como un todo inseparable y deliberado que atraviesa cada uno de los recursos puestos en juego y los proyecta en múltiples direcciones nada fáciles de conciliar ni de reconocer a partir de esquemas duales o de categorías claramente insuficientes como “normal/no normal”. Por último, la decisión de llevar este espectáculo a diferentes lugares supone igualmente una acomodación de los lenguajes a las necesidades expresivas más adecuadas para cada uno de ellos, buscando el mejor aprovechamiento de todos los códigos empleados, ya sean corporales, espaciales o acústicos, entre

otros. Al tiempo, permite que cada una de las situaciones comunicativas se conviertan en una realidad en la que no solo las interpretaciones del sentido de la obra, sino su propia producción, puedan descansar de forma casi colaborativa entre ejecutantes y espectadores.

Aunque el título y los elementos escénicos pudieran sugerir una propuesta que acentúa el victimismo o la resignación, en la que los muros se yerguen como barreras infranqueables, o en los que únicamente queda el consuelo de abrir pequeñas grietas por las que mirar a distancia, el resultado de la obra tiene mucho de encuentro festivo, que privilegia la invitación a participar en un juego colectivo acerca de las diferentes maneras de habitar y ensanchar, a través de la ficción, los márgenes de la experiencia cotidiana, al tiempo que se subraya el valor de la diferencia, la hibridez y el encuentro.

Filmografía

Cabezas, Mateo. *Que nadie duerma*. España, 2017, en: <https://www.mateocabeza.com/quenadieduerma> [2-10-2020].

Bibliografía

- Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, London and New York: Routledge.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bree, Hadley. 2014. *Disability, Public Space Performance and Spectatorship*, Londres: Palmgrave: Macmillan.
- Davies, Telory. 2009. *Performing Disability. Staging the Actual*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Grue, Jan. 2015. *Disability and Discourse Analysis*, Surrey: Ashgate.
- Hartwig, Susanne. 2019. “Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional”, en: *Revista de Literatura*, 91.161: 57-76.
- Kuppers, Petra. 2014. *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*, London: Palmgrave, MacMillan.
- Lepecki, André. 2006. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad de Alcalá.
- Lehmann, Hans Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*, London; New York: Routledge.
- Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y Política*, Buenos Aires: Prometeo.

- Sánchez, José A. 2009. “La mirada y el tiempo”, en: Ana Buitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad de Alcalá: 13–55.
- Sánchez, José A. 2017. *Cuerpos ajenos*, Segovia: La Uña Rota.
- Siebers, Tobin. 2010. *Disability Aesthetics*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Tarde, Gabriel. 1969. “The public and the Crowd”, en: Terry N. Clark (ed.), *Communication and Social Influence: Selected Papers*, Chicago: University of Chicago Press: 277–94.
- Toboso, Mario y Francisco Guzmán. 2010. “Cuerpos, capacidades, exigencias funcionales”, en: *Política y Sociedad* 47.1: 67–83.

Alba Gómez García

La estética de la ambigüedad como subversión. *Happy Island*, de La Ribot y Dançando com a diferença

Abstract: Created by La Ribot and the Inclusive Dance Company Dançando com a diferença, *Happy Island* joins a choreography and a documentary where people with disabilities question the normative representation of disability and reclaim themselves as sexual subjects. They do it by inventing fictions and realizing them in their own bodies. The proposal of *Happy Island* to achieve a subversive image of disability consists in stressing the borders of fiction, in a conscious and equivocal way. The blend of the specific languages of dance and cinema accomplishes an ambiguous aesthetic which establishes new relationships between the visible and its significance. The new reality emerges from fiction, full of artistic and political sense.

Keywords: Contemporary Dance, Disability, Fiction, Sexuality, Intermediality

Palabras clave: Danza contemporánea, Diversidad funcional, Ficción, Sexualidad, Intermedialidad

Les fictions du jour sont donc plus ambigües qu'ambivalentes : elles ne sont ni des mensonges, ni des créations. Redoutables par là même, elles ne se distinguent radicalement ni de la vérité ni de la réalité, mais entendent s'y substituer.

Marc Augé, *Fictions*

1. “Tener un deseo es una revolución”: *Happy Island*

La subversión se inscribe en el nombre de una de las últimas creaciones de La Ribot (Madrid, 1962), pero no es la primera vez. La artista figura entre las representantes de la nueva danza europea, así como en la nómina de las principales bailarinas, coreógrafas, realizadoras y artistas visuales de España, donde obtuvo el Premio Nacional de Danza (2000) y la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (2016). La trayectoria de La Ribot se ha caracterizado por la búsqueda formal de la desnudez para alcanzar una cierta expresión esencial de la danza. Aunque próximas a las artes plásticas, sus creaciones se incardinan en el arte de acción, con el propósito de experimentar con el lenguaje, los objetos, el cuerpo y el espacio escénico. Otros rasgos que bosquejan el perfil de su obra son

su ambición transdisciplinar, la intermedialidad, la horizontalidad, el carácter político, crítico, festivo y humorístico, y el trabajo colaborativo.

Tal vez, su obra más conocida sea la serie que conforman las Piezas distinguidas (1993–2016)¹, aunque también destacan otras, en las que lo audiovisual cobra un enorme protagonismo, como las instalaciones *Another pa amb tomàquet* (2002) y *Beware of limitations!* (2014) –protagonizada por el compositor Carles Santos, de gran influencia en su obra–, o la película *Mariachi 17*, parte integrante de la pieza escénica *Llámame Mariachi* (2009); así como las piezas creadas en colaboración, como *El Triunfo de la Libertad* (2014), con el coreógrafo Juan Domínguez y el actor Juan Loriente; y *40 espontáneos* (2004), en la que intervinieron bailarines aficionados.

Happy Island (2018) –estrenada el 5 de septiembre de 2018 en Le Grütli (Centre de production et de diffusion des Arts vivants, en Ginebra, Suiza), en el marco del Festival de La Batiê– supuso un punto de inflexión en la carrera de La Ribot. La pieza surgió del encargo que recibió de Henrique Amoedo, fundador y director de Dançando com a Diferença, compañía profesional de danza inclusiva radicada en Madeira (Portugal) y uno de los referentes del arte inclusivo en el contexto europeo. Fundada en 2001, Dançando com a Diferença ha promovido la inclusión social y cultural a través de la danza, así como la valoración y el aprovechamiento de las distintas capacidades de los artistas que integran la compañía en el trabajo creativo en equipo. Su actividad pretende modificar la imagen social y la representación de la diversidad funcional, y lograr la conquista de nuevos espacios, entre ellos, el medio profesional de las artes escénicas.

“Tener un deseo es una revolución”.² La Ribot hizo de *Happy Island* una reivindicación del deseo y la voluntad de decidir libremente sobre los cuerpos como un derecho universal. En paralelo, sucede una celebración de la confluencia entre *persona* y lugar, que redundo en una existencia digna y plena en compañía de otros. Cinco bailarines caracterizados según los personajes que ellos mismos han creado³ salen a escena y se mueven y bailan, al unísono o en sus propios solos, en un escenario en cuyo fondo se proyecta la imagen

1 Véanse Écija Portilla (2011–2012) y Sánchez (2004).

2 Entrevista realizada el 2 y el 3 de febrero de 2019. Se encontrará la versión impresa de estas conversaciones a continuación de este ensayo.

3 La representación de la diversidad funcional entraña un problema fundamental, ya que, como señala Hartwig, implica “hablar *por* o *sobre* alguien cuya voz no logra hacerse entender” (Hartwig 2018a: 8). Por eso, en *Happy Island*, son los propios artistas, casi todos con diversidad funcional cognitiva, quienes toman la decisión de cómo desean mostrarse ante el público.

audiovisual de la Vereda do Fanal, en Madeira. Este singular paisaje se sitúa al norte de Madeira, a más de mil metros de altura, y alberga uno de los bosques de laurisilva más excepcionales del mundo, declarado Patrimonio Natural por la UNESCO en 1999. Tanto entre los cinco bailarines de Dançando com a diferença que aparecen en escena, como en los más de veinte que pueden enumerarse en la película documental –grabada por la cineasta Raquel Freire–, se forjan tensiones afectivas que los atraen y repelen constantemente entre sí. En definitiva, la pieza aborda de manera específica el deseo sexual y afectivo como expresión de la plenitud del ser y forma de relación con el entorno social, y como elemento clave en la lucha política por el reconocimiento y el respeto de la propia identidad. La cuestión es particularmente relevante cuando hablamos de personas con diversidad funcional, cuya sexualidad tiende a ser patologizada, infantilizada, exotizada o silenciada. Al respecto, es preciso recordar las palabras de Wilkerson cuando afirma que “a group’s sexual status tends to reflect and reinforce its broader political and social status” (Wilkerson 2002: 35).

No es casual que la escena posdramática, tan interesada en la capacidad expresiva corporal, se ofrezca como un medio privilegiado para visibilizar no solo el deseo sexual en relación con la discapacidad, sino, de forma más amplia, otras maneras de existir histórica y socialmente reprimidas y/o excluidas (Lehmann 2017: 165). Precisamente porque los cuerpos discapacitados acarrean con los significados de la insuficiencia, la desviación y la vulnerabilidad, que les imputan los discursos médicos, legales, culturales, mediáticos, etc. (Garland-Thomson 1997: 6); en el marco escénico, esos mismos cuerpos constituyen, por el contrario, el punto de partida desde el que generar imágenes subversivas de la discapacidad. Las prácticas performativas favorecen la creación de intervenciones significativas en el flujo del espacio/tiempo en que sucede la acción. De ahí que cada vez sea más frecuente hallar propuestas artísticas que *performan* –es decir, representan y actúan sobre ella al mismo tiempo– la discapacidad con el objetivo de evidenciar el grado de construcción social que prevalece en semejante rol (Kuppers 2004: 9). El artista diverso que *performa* la discapacidad se erige como sujeto que asume esta condición y la reivindica en toda su potencia artística. Su presencia cargada de significado se presta a revelar al espectador la naturaleza genuina del cuerpo humano como paradigma de fragilidad y de realidad mutable; acaso, desde una vertiente menos trágica, en el espacio escénico, también abanderaría un “saber incorporado” de quien procura gozar de un presente siempre fugaz (Maffesoli 2005: 64).

En realidad, no todas las propuestas provenientes de compañías inclusivas – conformadas por artistas con y sin diversidad– aprovechan el potencial artístico al que invita la discapacidad en los términos descritos. El riesgo que plantea

ignorar la especificidad propia de una compañía de estas características puede conducir a una forma de visibilización no deseada –y del todo indeseable– de la diversidad funcional. Como ha observado Julio Checa, refiriéndose al panorama escénico inclusivo español, “la imitación de un modelo hegemónico en lugar de producir un modelo alternativo, esto es, original” (Checa 2018: 39) no refleja sino “un correlato entre una fractura del sistema teatral y una fractura del sistema social” (Checa 2018: 40). La atención específica de los gestores, críticos y artistas españoles a los modos y la complejidad de la representación de la diversidad funcional en las artes escénicas cuenta en este país con un recorrido todavía incipiente, de manera que buena parte de estas producciones no pasan de ser manifestaciones propias del ámbito aficionado (Checa 2018). Lo cierto es que la representación de la sexualidad en el contexto de la diversidad funcional, tanto en los textos escénicos como en los audiovisuales del ámbito hispánico, sin ser todavía abundante, se ha incrementado en los últimos años. La escena española ha alumbrado trabajos como *Fuck-in-progress* (de Kiakahart, dirigido por Jordi Cortés, 2015), mientras que, en la escena internacional, se pueden señalar trabajos como, por ejemplo, *The Enormous Room* (Stopgap, 2017). Desde el cine documental y de ficción producidos en España, merecen destacarse *Yes, we fuck* (Raúl de la Morena, 2015) y *Vivir y otras ficciones*, de Jo Sol y Antonio Centeno (2016).

2. Ficciones para subvertir lo real

La Ribot comenzó a trabajar con los bailarines centrándose en la singularidad de sus cuerpos, como una suerte de plataforma de la ficción de lo posible. Una parte fundamental de los ensayos de *Happy Island* consistió en la formulación de deseos, expectativas y propósitos de futuro –naturalmente, muchos de ellos emergían atravesados por la sexualidad–, para luego investigar el modo en que estas proyecciones podían inscribirse en sus cuerpos. Estas primeras experiencias pasaron por la simulación de partos, los aumentos de pecho o la modificación del aspecto y la apariencia –a veces femenina, masculina, ambigua o indeterminada– a través de los tanteos con vestuario y objetos diversos. En suma, *Happy Island* comenzó como un ejercicio colectivo de imaginación –una actividad esencialmente social (García-Carpintero 2016: 56)–, que no tardaría en darse cita con el mito, en una etapa posterior de los ensayos.

Para entender el porqué de esta decisión, es preciso aclarar dos aspectos que conciernen a la creación de este espectáculo. La apuesta de la Ribot por la ficción, en primer lugar, apela a su eficacia como provisor de un lenguaje común; en otras palabras, la ficción opera como un método de trabajo eficaz

y cooperativo cuando se hace preciso salvar barreras lingüísticas con los bailarines. La singularidad que se desprende necesariamente de cada una de las ficciones formuladas por los bailarines exigía, en segundo lugar, un procedimiento ajustado para crear *Happy Island*. De hecho, La Ribot no concibe su trabajo como parte de una dramaturgia. Su praxis se asemeja más a la del artista audiovisual y plástico –una suerte de “*bricoleur*” (Lévi-Strauss 1964: 35–37)–, que supervisa y ensambla los diversos elementos que, sin obedecer a jerarquía alguna, progresivamente irán dando forma al espectáculo. Reviste cierto interés establecer un posible paralelismo entre la descripción de La Ribot sobre el proceso creativo de *Happy Island* y la noción del pensamiento mítico de Lévi-Strauss. Aun partiendo de una idea clara, el “*bricoleur*” emplea cuanto le es próximo –fragmentos, medios y procedimientos– de modo poco convencional, en un proceso donde este artesano del arte figura como único responsable para ejecutar numerosas tareas diversificadas y no jerarquizadas: escenografía, vestuario, música, etc. Como ocurre con la escena rizomática contemporánea, todos los elementos de este *bricolage* son importantes en la medida en que albergan un conjunto de relaciones concretas y virtuales al mismo tiempo. De entrada, esta ruptura de la linealidad del relato presupone un escenario ideal desde donde cuestionar las categorías aristotélicas y problematizar el estatus de lo real, ofreciendo un campo abonado para la crítica de la (re)presentación de la realidad sensible, tal y como es, y ha sido formulada, por el pensamiento occidental.

El documental que integra *Happy Island* responde a la necesidad de La Ribot de trabajar con todos los bailarines de *Dançando com a diferença*, más allá de la coreografía que se encontraba preparando para cinco de ellos.⁴ Cuando se desplazaron a la Vereda do Fanal, la artista descubrió un antiquísimo vestigio de la naturaleza, que había cubierto Europa hace millones de años. Allí donde las nubes ocultan la exuberante vegetación y los árboles se inclinan y retuercen en formas imposibles, La Ribot imaginó contemplar a todas las criaturas inventadas por la humanidad. Ante ellos, se había revelado algo del sustrato

4 Al principio, Henrique Amoedo contactó con La Ribot con la intención de encargarle una coreografía para tres bailarinas. Después de aceptar la propuesta, la artista tuvo la oportunidad de conocer al resto de los miembros de la compañía y manifestó su deseo de trabajar con todos ellos. Sin embargo, eran demasiado numerosos y solo disponían de seis semanas para desarrollar el proyecto. Finalmente, además de ampliar el número de bailarines en la coreografía, de tres a cinco, la solución de La Ribot para dar cabida en *Happy Island* a todos los artistas fue la realización de una película.

del imaginario común, reconocible en la pintura, la escultura y el relato escrito de cualquier época, y que no es sino la prueba definitiva que constituye al ser humano en artista. La Vereda do Fanal parecía invitarlos a cruzar el umbral que conduce a otro mundo. Durante la grabación de la película, La Ribot indicó a los bailarines que trataran de confluir con esta especie de paisaje mítico. Debían jugar entre ellos, fingiendo los instantes posteriores a la participación de toda la compañía en una orgía. Además, la cámara registró varias entrevistas individuales con algunos bailarines, quienes, como si de una confesión se tratara, testimonian la importancia que la danza adquiere en sus vidas.

La experiencia casi fantástica en la Vereda do Fanal asistió la siguiente etapa de los ensayos, momento en que los bailarines comenzarían a crear sus personajes. A tenor de lo anterior, el proceso de creación los condujo a recuperar los mitos provenientes de diversas civilizaciones. Los artistas se dejaron transformar en escena por las propiedades mágicas y las cualidades animales de las deidades y otros antiguos personajes. Es sabido que estos relatos reforzaban el vínculo humano con la naturaleza, para propender a la convivencia armónica entre la compleja multiplicidad de seres y formas de sociabilidad (Holland-Cunz 1994: 280–281). Los seres humanos transformados en deidades, por otra parte, reflejaban la apoteosis que significaba haber adquirido los privilegios sexuales reservados a su linaje divino. En el fondo, los mitos también manifiestan nuestro temor inmemorial a la transformación de los cuerpos, en tanto que subvierten la naturaleza y el orden preexistente (Alba 2017). En otro lugar (Gómez 2021b) he sugerido que, en conjunto, los personajes fantásticos de *Happy Island* parecen incidir en el poder de lo femenino como vía primordial de reconciliación con el entorno natural, a partir del mito de la Diosa (Gimbutas 2014).

En el espectáculo intervienen Maria João Pereira (la serpiente alada), Joana Caetano (una diosa del Neolítico), Bárbara Matos (la chica de la Luna), Sofia Marote (Caperucita Roja ensangrentada) y Pedro Alexandre Silva (un fauno punk). La Ribot diseñó para estos personajes un vestuario extravagante, colorido, luminoso y festivo, a medio camino entre el cabaret, el kitsch y el punk, que insinuara sin rodeos la pulsión centelleante del deseo de los artistas. Los materiales son ceñidos y sirven para intuir, enfatizar y exagerar la singularidad de los cuerpos; para propiciar la tarea de *performar* la discapacidad. Son cuerpos multiformes, cuerpos marcados, cuerpos en rebeldía contra la normalización, que danzan juntos en desordenada armonía, los unos con los otros.

3. Hacia una estética de la ambigüedad

Ambigüedad es indeterminación. Designa la multiplicidad de interpretaciones posibles de algo y se resiste activamente a ser confinada en una definición unívoca o en una imagen precisa. En un sentido menos positivo, lo ambiguo es sinónimo de lo discutible, de aquello que nos hace dudar y nos confunde. Acaso abruma la cantidad de significados que comporta, como indicio de una realidad oscura, inabarcable e incomprensible. Por tanto, la ambigüedad es fundamental en la estética y atraviesa cualquier aspecto de la creación artística. Deliberada o no, este atributo hace que la obra de arte, en forma y fondo, sea susceptible de ser interpretada desde diversas perspectivas.

La relación que *Happy Island* establece entre el principio de ambigüedad y la ficción configura una estética subversiva que es capaz de redefinir la imagen de la discapacidad. El origen de la ambigüedad radica aquí en la capacidad de imaginar una determinada realidad de forma distinta, y enseguida hacer que suceda: lo ambiguo, pues, viene dado por la ficción. Dado el carácter eminentemente político de esta pieza, optaré por la definición formulada por Rancière a propósito de la ficción, que es “el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación [...] al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (Rancière 2010: 68). Es decir, *Happy Island* busca deliberadamente romper con el tabú que subyace en la sexualidad dentro del contexto de la diversidad funcional, y con ello lanzar al espectador una serie de preguntas de orden ético: ¿quiénes son sujetos sexuales?, ¿quiénes pueden serlo legítimamente o aspirar a una vida sexual plena?, ¿qué hace que las prácticas sexuales caigan en la consideración de “anormales” o “monstruosas”? (Foucault 2001: 57). La ambigüedad de forma y fondo del espectáculo contribuye a distorsionar –o, por lo menos, nos invita a mostrarnos en desacuerdo o a incomodarnos con– “el reparto de lo sensible [común]” (Rancière 2011: 19) con un fin emancipador: visibilizar y dotar de agencia, sexual, en este caso. Dicho de otro modo, se trata de generar apariencias insólitas y confusas, que redistribuyan democráticamente el reparto de los espacios, los tiempos y las formas de actividad. Por eso, si hay algo claro en la ambigüedad que atraviesa *Happy Island*, es la articulación de una respuesta contestataria a la dominación y al castigo que el sistema social ha impuesto a los cuerpos imperfectos y sus correspondientes –e ilegítimas– sexualidades (Foucault 1998: 11–12).

En los siguientes ejemplos trataré de exponer los efectos que se derivan de la estética de la ambigüedad de *Happy Island*, y el modo en que apelan al espectador para promover una reconfiguración del imaginario en torno a la

discapacidad. Estas evidencias podrían agruparse en tres grupos en tanto que se apoyan en estrategias distintas, basadas en el cuerpo, la intermedialidad y el espacio. Todas ellas, sin embargo, comparten la tensión constante de los límites de la ficción.

El primer grupo tiene que ver, por un lado, con el trabajo interpretativo y el movimiento de los bailarines. En escena, estos no aparecen representándose a sí mismos, pero tampoco terminan de ser las entidades mágicas que han escogido para el espectáculo. Más bien, el aspecto de su presencia oscila en un término medio, en el que cinco seres humanos adquieren, por así decirlo, ciertas cualidades divinas, sin que ello conlleve la pérdida de sus capacidades originales. Esta transformación sobrenatural se explicita como introducción, en los primeros minutos de *Happy Island*: la chica de la Luna surge en un extremo del escenario y alza, mostrándolo, un ostentoso sombrero de plumas de colores. Aparece entonces Maria João Pereira –vestida con un traje estampado en piel de serpiente–, que se desplaza en silla de ruedas hasta el centro del escenario y recibe el sombrero de manos de la chica de la Luna. Después de dejarlo en el suelo, la artista se toma el tiempo necesario para recogerse el pelo y descender de la silla, empujarla lejos, colocarse el sombrero sobre la cabeza y adoptar una sugerente posición de odalisca. La acción se prolonga durante nueve o diez minutos, en total. Su nueva apariencia descubre a la serpiente emplumada, acaso Quetzalcóatl. No en vano, al mismo tiempo en que su presencia explicita la dificultad motriz de la artista, la actitud que esta adopta y el modo en que se presenta reivindican el lugar de la distinta capacidad en el espacio de las artes escénicas. Además, la mirada prejuiciosa del espectador se topa con la belleza inesperada de una figura atractiva por lo enigmática –ni actriz, ni personaje–, que es susceptible de convertirse en fuente de placer visual. Esta metamorfosis inacabada expone notoriamente la transgresión de las taxonomías racionales, subrayando esa zona gris en la que la ficción se infiltra en el cuerpo de la bailarina, pero en un grado indeterminable y opaco. Por consiguiente, queda en entredicho la cualidad –muy en boga hoy en día en los ámbitos político y social– de la transparencia.

Por otro lado, la ambigüedad recae sobre el movimiento específico de los bailarines e interpela a la noción de insuficiencia que comúnmente se ha asociado con la discapacidad. Así, por ejemplo, un bailarín entrenado encontraría serias dificultades para imitar los movimientos repetitivos de Maria João Pereira. En *Happy Island*, la presunta incapacidad real para ejecutar una tarea concreta se torna ficción en el momento de su no menos presunta realización, revelando así –como el negativo de la imagen fotográfica– la capacidad en todo su esplendor. En otras palabras, los límites entre lo posible y lo imposible descansan en

un territorio deliberadamente ambiguo, que se enriquece de la indeterminación del plano real y del plano ficticio. Durante el espectáculo, Maria João Pereira abandona su silla para perseguir a Joana Caetano y pintarle flores en el cuerpo. En principio, el acto de dibujar figuras parecería una tarea irrealizable debido a la dificultad motriz de la primera y al movimiento incesante de la segunda por el escenario. Sin embargo, la estética ambigua de *Happy Island* presume que dicha tarea puede cumplirse por efecto del poder de concentración para imaginar que así ocurra. Entonces, cuando Maria João Pereira pinta trazos y no flores en el cuerpo en fuga de Joana Caetano –de manera discontinua, recogiendo una y otra vez el rotulador del suelo, a veces alcanzándola, y otras no–, emerge otra realidad fraguada en la estética de la ambigüedad. Esta nueva imagen es esencialmente subversiva porque presenta o reordena el orden sensible de un modo original, que logra alterar la percepción y el significado de la discapacidad, tanto para los espectadores como para los propios bailarines.

Un segundo grupo de evidencias que sustentan esta particular estética de la ambigüedad apoyada en la ficción viene dado por el carácter intermedial del espectáculo. La proyección del documental que refería anteriormente acompaña en todo momento la ejecución de la coreografía. Al inicio, pueden verse varias panorámicas del paisaje de la Vereda do Fanal. Pasados casi veinte minutos, los bailarines de *Dançando com a diferença* –algunos, por cierto, no intervienen en la pieza escénica– irrumpen en la pantalla durante cinco o seis minutos. Esta escena, que coincide con uno de los instantes más frenéticos de la coreografía, muestra una celebración sexual colectiva. Parece indudable que se trata de un juego fingido –lo que nos llevaría al primer grupo de evidencias que he mencionado, acerca de la interpretación actoral–, una escena lo suficientemente falsa, pero interpretada con tal nivel de credibilidad, como para aceptar que se trata de un artificio muy próximo a lo posible. Casi al final de esta escena de la película, la música deja de oírse, los bailarines se retiran del escenario y solo permanecen la imagen audiovisual y las voces, jadeos y risas de los que fingen la orgía. La distancia que genera en el espectador la contemplación del juego irrumpe, una vez más, en el orden sensible preexistente, aquel en el que las personas con diversidad funcional no practican sexo ni lo tienen permitido, y mucho menos de forma colectiva. Hay que señalar, además, otra posible vía que habilita esta escena para subvertir el orden institucionalizado, que consiste en el propio acto de exposición individual ante el grupo (Maffesoli 2005: 137).

Lo que me interesa del ejemplo anterior es la interacción realidad/ficción que sucede cuando se contraponen ambas escenas, la coreográfica y la filmica, en cuyos respectivos marcos sucede prácticamente lo mismo. Si en la película transcurre una orgía de mentira, en el escenario explota un caótico y bello

frenesí, impregnado de vitalismo sexual: mientras Maria João Pereira y Joana Caetano –la serpiente emplumada y la diosa neolítica, que nunca abandonarán la horizontalidad terrestre– se encuentran en un movimiento continuo de atracción y repulsa, Bárbara Matos atraviesa el escenario elegante y misteriosamente, desplazándose como el astro deslumbrante al que se asemeja, con movimientos repetitivos, constantes y pausados. Por su parte, Sofia Marote invade la escena como una ráfaga rabiosamente roja, de pasión y dolor, y corre de un lado a otro, mientras que Pedro Alexandre Silva recorre el espacio escénico sin un atisbo de violencia varonil; muy al contrario, sus movimientos, aun investidos de fuerza, son extremadamente delicados y sensuales. Aun siendo similares las dos situaciones que (re)presentan la pantalla y el escenario, la diferencia entre ambos dispositivos afecta directamente a las estrategias de la ficción, confiriéndoles un grado variable de incidencia en la realidad sensible.

Hacia la mitad del espectáculo, pasados unos treinta y cinco minutos desde el comienzo, los bailarines abandonan el escenario y la película reclama nuevamente la atención del espectador; esta vez, para ofrecerle un documento cuyo estatuto de realidad descansa en el modo confesional. Se trata de cuatro testimonios autobiográficos, que brindan al espectador la ilusión de adentrarse en la experiencia cotidiana de los artistas que participan en la obra. Nada más lejos de la realidad: según nos explicó La Ribot, estas entrevistas muestran una mínima parte de un material mucho más vasto, que le permitió conocer a fondo a los artistas, sus anhelos y proyectos, para luego incorporarlos al trabajo en escena, además de contribuir a estrechar los lazos con ellos.

El primer testimonio muestra a Pedro Alexandre Silva, pero la voz en *off* corresponde a su madre, que elige dar cuenta de su propia transformación personal, que ha experimentado gracias a su hijo.⁵ En los dos testimonios siguientes, Maria João Pereira y Bárbara Matos hablan de su identificación, hasta cierto punto, con algunas cualidades de sus personajes, así como de su relación personal con la danza. Para la primera, el baile cobra sentido necesariamente en posición horizontal: “I’m more like a serpent than what I used to think... To be a serpent like being any other being, has their advantages and disadvantages.

5 En su extensa obra, Solomon documenta decenas de casos de familias en las que uno o varios de sus miembros tiene diversidad funcional. Buena parte de los testimonios que el autor recoge provienen de los padres, que a menudo constatan en qué medida la relación con sus hijos –una relación que atraviesa fases que van de la aceptación de sus capacidades, hasta su propia implicación en el activismo político– ha contribuido a sentirse mejores consigo mismos y con el resto de la sociedad. Véase Solomon (2014).

It's like to be in wheelchair".⁶ Las serpientes –animal representado por todas las civilizaciones, que ha asustado y repugnado a la humanidad desde los albores de la Historia– y las personas en silla de ruedas sufren a causa de los prejuicios en un sentido parecido, concluirá. Por su parte, Bárbara Matos explica el placer que le produce el baile e interpretar a su personaje: "Then the air... [...] The wind passes on the 'Girl of the Moon'. That's what I'm feeling". El último testimonio es de José Figueira, un miembro de *Dançando com a diferença* que solo aparece en la película: "We all have the same needs, more specifically the sexual needs and stimuli. And when those... stimuli are castrated, without being properly oriented, it's really bad". El nivel de realismo que irradian esta serie de confesiones se sucede con unos instantes de la orgía fingida, como contrapunto y guiño a la ficción deliberada.

El tercer grupo de evidencias que mostrarían la operatividad de la estética de la ambigüedad de la que venimos hablando remite al espacio heterotópico en que se sitúa la acción de *Happy Island* en ambos medios, audiovisual y escénico. En realidad, la Vereda do Fanal ocupa un lugar muy reducido en la isla de Madeira, y esta, a su vez, se encuentra alejada del mapa geográfico y político de Portugal; un país que, hasta hace no demasiados años, experimentó la represión de la dictadura de Salazar y el consiguiente alejamiento de las democracias occidentales. Pero, en la ficción, la Vereda do Fanal es un jardín de las delicias cuya apariencia salvaje y anárquica es compatible con las reglas autóctonas que rigen la vida cotidiana en aquel lugar. Como en el tiempo premoderno del mito, esas pautas coinciden con los ciclos naturales, de la vida y la muerte, el calendario lunar, la gestación femenina, o los ciclos agrícolas, que se alternan en un vaivén de crecimiento y mengua, plenitud y decadencia, conciencia y sueño, actividad y receptividad, extraversion e introversión. Un espacio ficticio de estas características sitúa a los artistas de *Dançando com a diferença* en las antípodas de una utopía, puesto que la imaginada Vereda do Fanal está habitada por una comunidad de personas con diversidad, que al mismo tiempo son personajes míticos o fantásticos, y que gozan hasta la extenuación de un placer colectivo enraizado en la naturaleza.

En la heterotopía, aquello que opera como norma en el plano ficticio, incurre en una desviación en el plano real, si bien, en este caso particular, el estigma (Goffman, 2006) que excluye política y socialmente a estos sujetos obedece a

6 Transcripción propia del espectáculo, a partir de un montaje audiovisual, inédito, de *Happy Island*. El empleo de este material para la elaboración del ensayo es cortesía de La Ribot y Paz Santa Cecilia.

una construcción cultural –la discapacidad–, cuyo significado varía en función del contexto social donde adquiere sentido (Foucault 1994: 752–762). En suma, la creación de una heterotopía como espacio filmico y escénico mediante la adopción de elementos ficticios, conforma una estrategia viable para representar la discapacidad de manera “invertida”, un “*writing in reverse*” (Hartwig 2018b: 190), que contribuye a desenmascarar el contexto que hace que las personas con diversidad sean percibidas como discapacitadas. La heterotopía que plantea *Happy Island* abunda en el sentido político de la obra artística (Rancière 2011: 64) subrayando positivamente la “insularidad” –todo cuanto remite a los márgenes invisibles de la periferia–, que aquí es humana y espacial. La ensayista y crítica de arte, Claudia Galhós, ha definido esta innovadora propuesta acuñando el género “*peçoal específico*” (“personal específico”) (Galhós 2018), ya que *Happy Island* incluye a las personas en la práctica del *site-specific*. Los trabajos de este tipo abarcan todas aquellas acciones que producen obras destinadas a ocupar un lugar determinado, y cuyo sentido artístico nace, de hecho, de un ejercicio de contextualización. Por tanto, el *site-specific* incorpora en sí el contexto que incumbe al sitio individual, es decir, los significados simbólicos, sociales y políticos, que le han sido atribuidos al lugar específico, así como las circunstancias discursivas e históricas en las cuales se emplazan la obra de arte, el espectador y el sitio. Esta estrategia estética se desarrolló en los años setenta para revelar las formas que los significados del arte adoptan en relación con sus marcos institucionales (Deutsche 1996: 61).

En el “*peçoal específico*” que es *Happy Island*, el cuerpo humano y el territorio transfieren y confunden sus atributos, en un intercambio que hace de cada individuo una heterotopía, y del espacio, un conjunto de relaciones afectivas. Ambos, persona y territorio, se transforman en caminos de ida y vuelta entre lo real y la ficción, que se entrecruzan sin concierto para subvertir el significado de la “insularidad” y, en definitiva, de la diferencia alienante. El nuevo sentido de lo unitario aislado nace enriquecido por la noción de la diferencia inserta en una colectividad. Tal diferencia se refiere a la diversidad –aquí, relacionada con la funcionalidad (Hartwig 2018a: 14–15)– experimentada de manera inclusiva en el seno de una comunidad específica. Lejos de aventurarse a formular una definición positiva de lo que significa *ser* una persona con diversidad funcional –una operación que resultaría sumamente problemática, por otra parte–, *Happy Island* opta por mostrar uno de los aspectos más positivos de esta categoría, o sea, cuando aquella es arropada por una comunidad que alienta la comprensión del significado de la vida y la condición humanas, y que celebra no tanto la singularidad individual como la *capacidad* de todo un grupo para desear algo o proyectarse, unidos, en un futuro ideal. Por consiguiente, lo interesante de esta

nueva imagen de la discapacidad consistiría en preguntarse –parafraseando la cuestión que plantea Grue a propósito de una posible “*disabled identity*”– “not only of what disability identity is ‘for’, politically speaking, but for whom it is relevant and under what circumstances” (Grue 2015: 100).

4. Conclusión

Happy Island es autonomía y arte. La alianza entre La Ribot y Dançando com a diferença ofrece una propuesta escénica ejemplar como experiencia artística, política y ética, decidida a incrementar la visibilidad y el poder de agencia de las personas con diversidad, particularmente en lo que se refiere a sus derechos sexuales.

La estética de la ambigüedad que opera en *Happy Island* se basa en la tensión de los límites de lo real y lo ficticio, con el objetivo de reconfigurar o subvertir el imaginario común en torno a la discapacidad. Es particularmente efectiva gracias a que esta creación se incardina en la lógica de la escena posdramática, ya que, para implementar su estrategia de representación de la discapacidad, la lógica de lo ambiguo incide principalmente en tres elementos que son clave en las últimas artes escénicas de Occidente: el cuerpo, la intermedialidad y el espacio. En el primer caso, la estética de la ambigüedad favorece que la interpretación de personajes y el movimiento de los bailarines provoque un cambio de signo positivo en la percepción estética de estos artistas como seres bellos y deseables, así como en la percepción de su diferente capacidad para la danza. En segundo lugar, el carácter intermedial de la pieza permite contraponer situaciones similares, en apariencia reales y en apariencia ficticias, cuyo modo de representación resulta necesariamente distinto, debido a las especificidades del lenguaje de la danza y del cine. Este efecto de confusión dinamita los límites de la realidad y auspicia un nuevo orden sensible, donde la diversidad funcional incrementa su espectro de visibilidad y de acción política y social. Con el fin de que las estrategias anteriores cobren pleno sentido, en tercer lugar, *Happy Island* propone la invención de un espacio heterotópico que albergue el nuevo orden sensible que venimos describiendo.

En definitiva, la estética de la ambigüedad de *Happy Island* ofrece una imagen realista de la discapacidad, así como de sus potencialidades. En última instancia, esta creación auspicia, desde el ámbito del arte, un marco útil para la acción, ambiguo y propositivo. Es ahí donde la producción de ficciones, tanto en los cuerpos como en el espacio, no son sino inverosimilitudes notoriamente posibles de suceder y de alterar ética y políticamente el mundo en que vivimos o en el que creemos vivir.

5. Bibliografía

- Alba Rico, Santiago. 2017. *Ser o no ser (un cuerpo)*, Barcelona: Seix Barral.
- Augé, Marc. 2000. *Fictions fin de siècle* suivi de *Que se passe-t-il ?*, Paris: Fayard.
- Checa, Julio. 2018. “La representación de la diversidad funcional en la escena contemporánea española: perfiles”, en: Checa y Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 25–41.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge; Mass; Londres: MIT Press.
- Écija Portilla, Amparo. 2011–2012. “Danza distinguida, las piezas de La Ribot”, en: *Boletín de arte* 32–33: 233–249.
- Foucault, Michel. 1994. “Des espaces autres”, en: *Dits et écrits. 1954–1988*, IV, Paris: Gallimard: 752–762.
- Foucault, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2001. *Los anormales: curso del Collège de France (1974–1975)*, Madrid: Akal.
- Galhós, Claudia. 2018. “Pessoal específico”, en: <https://danca-inclusiva.com/trabalho/71/happy-island> [15-1-2019].
- García-Carpintero, Manuel. 2016. *Relatar lo ocurrido como invención*. Madrid: Cátedra.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University.
- Gimbutas, Marija. 2014. *Diosas y dioses de la Vieja Europa*, Siruela: Madrid.
- Goffman, Erving. 2006. *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez García, Alba. 2021. “El retorno de las diosas. Happy Island, de La Ribot y Dançando com a diferença”. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 18.
- Grue, Jan. 2015. *Disability and Discourse Analysis*, Ashgate: Surrey.
- Hartwig, Susanne. 2018a. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Checa y Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7–21.
- Hartwig, Susanne. 2018b. “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva”, en: Checa y Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura,*

- teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang; 187–210.
- Holland-Cunz, Barbara. 1994. *Ecofeminismos*, Madrid: Cátedra.
- Kuppers, Petra. 2004. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Teatro posdramático*, Murcia: Cendeac.
- Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Barcelona: Mercat de les Flors.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, Michel. 2007. *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, Madrid: Siglo XXI.
- Maffesoli, Michel. 2005. *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*, Madrid: Siglo XXI.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago.
- Rancière, Jacques. 2011. *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sánchez, José A. 2004. “La distinction et l’humour”, en: Rousier (ed.), *La Ribot*, Pantin; Gent: Centre national de la danse; Merz-Luc Derycke: 29–38.
- Solomon, Andrew. 2014. *Lejos del árbol: historias de padres e hijos que han aprendido a quererse*, Barcelona: Debate.
- Wilkerson, Abby. 2002. “Disability, Sex Radicalism and Political Agency”, en: *NWSA Journal* 14.3: 33–57.

Alba Gómez García

“La capacidad es una invención que se hace realidad”. Entrevista con La Ribot¹

¿Qué es la autonomía en *Happy Island*?

Henrique Amoedo y la compañía Dançando com a Diferença tienen como objetivo cambiar la percepción –propia y de los demás– de las personas marginadas a causa de una discapacidad motriz y/o intelectual. El trabajo de Henrique es profundamente social, inclusivo y político. Además de danza, los bailarines aprenden a contar el dinero, coger el bus para ir a los ensayos, comprar en el supermercado, cocinar, ordenar el vestuario, ayudar a quienes lo necesitan, etc. La compañía también se ocupa de buscar y gestionar trabajos adaptados para ellos, por no hablar de la educación indirecta que reciben las familias y los amigos de los artistas. Esto es trabajar, ocuparse de su autonomía y empoderarlos.

En esta creación has indagado en la singularidad –o “insularidad”– de cada artista para obtener el mejor rendimiento. ¿Cómo, y desde qué perspectiva, has trabajado el deseo con ellos?

En *Happy Island*, desear se convirtió en un derecho, que es político en sí mismo: hablar, discutir y soñar con sexo, amor, compartir una vida, tener hijos, proyectos propios, independientemente de sus padres. Lo que antes era un tabú, ahora tiene forma poética, incluso es real para ellos. Se trataba de indagar en su singularidad, más que en su diferencia, como forma de valorar sus capacidades y de hacerlas visibles, con toda su verdad y belleza, para convertirlos en seres deseables y poéticos: “Power and Focus”, fue la respuesta de Joana Caetano cuando le preguntaron en una entrevista qué eran para ella La Ribot y *Happy Island*. Al mismo tiempo, el acercamiento y la comunicación con el otro son muy complicados porque existe un proceso de aislamiento profundo, que se multiplica como una suerte de muñecas rusas: estos artistas son individuos aislados porque viven en Funchal, en Madeira, que a su vez está aislada del territorio al que pertenece, un país que padeció durante años un gobierno dictatorial donde lo marginal era aún más intensamente marginado.

1 Entrevistas realizadas el 2 y el 3 de febrero de 2019.

Y, no obstante, esta es la “isla feliz”.

Sí, porque el propio aislamiento los hace querer, tocarse y protegerse enormemente unos a otros. *Happy* se refiere a la concentración como posibilidad de imaginar y desear, no significa *happiness*. La obra habla del profundo deseo de existir como artistas, de saberse necesarios e integrados en la sociedad como tales. Nuestro mundo está lleno de trampas y de normas que no permiten que exista el deseo sexual, existencial, material o cósmico. Las personas con síndrome de Down, por ejemplo, carecen de ese derecho porque es un tabú, sobre todo debido a los padres, en tanto que les supone una complicación. Al principio me encontré con un poco de resistencia para trabajar con el deseo y hubo muchísimo revuelo entre los padres. Tener deseo significa ser autónomo, libre y decidir: es una revolución. Este es uno de los aspectos más políticamente importantes de *Happy Island*, y no habría sido posible si Henrique no me hubiera proporcionado bailarines autónomos y capaces.

La estructura de *Happy Island* está estrechamente relacionada con la música: ¿en qué medida el trabajo de los bailarines ha influido en su elección?

He elegido músicas que escucho en casa, que bailo con amigos o que han compuesto autores que conozco o con los que ya he trabajado. Pruebo muchas en los ensayos y observo a los bailarines: Francesco Tristano, duro, rítmico e intrigante, es ideal para Maria João Pereira, la serpiente alada. Jeff Mills es una estrella mundial, y a Joana le encantaba para su danza sensual. A Archie Shepp lo escuché en la radio y a Sofia Marote le gustó cuando se lo puse.

La música tiene que transportarlos emocionalmente, como me ocurre a mí, y si no es así, sigo buscando. En *Happy Island* resulta muy necesaria para ellos porque les sujeta estructuralmente y les ordena de manera rítmica las tareas a realizar, que son bastantes abiertas, por cierto. Por ejemplo, Maria tiene trece minutos de piano para entrar a escena en silla de ruedas, situarse en el centro, mirar con poder al público, hacerse la coleta, santiguarse, bajar de la silla, plegarla y retirarla, y colocarse en posición de odalisca. A Joana le corresponde recorrer un espacio determinado, acercándose y alejándose de Maria, pero al mismo tiempo, dejándose pintar por ella. Sofia ha de utilizar la música de Archie Shepp y jugar con diez posturas y cuatro movimientos que han salido de ella durante los ensayos. A Bárbara Matos le marco un camino, que ella adapta para enrollar o estirarse más o menos o abrazarse al espectador que quiera. Y Pedro Alexandre Silva tiene que coger del suelo los círculos reflectores, captar la luz y buscar e iluminar a Bárbara, que está en el patio de butacas. Un día coge uno aquí o allí, de rodillas o de pie; a veces la encuentra antes o más tarde. Pedro y el resto de los bailarines están vivos: deciden y entienden lo que hacen.

¿Hasta qué punto crees que es conveniente la prevalencia de estructuras de yuxtaposición en elencos como *Dançando com a Diferença*, frente a las de subordinación, más frecuentes en elencos “convencionales”?

Para mí casi no existe lo que llamamos dramaturgia en la danza y el teatro. En este sentido, trabajo más como artista visual y plástico. Creo que lo que hago es ensamblar. Las cosas –el tiempo, la música, la película y la bola dorada– tienen el mismo valor porque no existe una jerarquía, y se van organizando en el tiempo y el espacio escénico de un modo casi aleatorio. Todas mis creaciones son así –especialmente *Happy Island*–, aunque parten de ideas muy claras, y por eso necesito mucho tiempo para encargarme de hacerlo todo.

Desde el principio se inscribió en mi inconsciente que cada bailarín tuviera su momento de gloria magnífica porque tienen la potencia para tener un solo. He trabajado con ellos mediante ideas, imágenes, caminos y tareas. También, con posibilidades formales que acumulan en su memoria y luego ejecutan en el orden que quieren –en el caso de Sofia y de Bárbara–, en el tiempo que pueden –como Maria–, en el espacio del que disponen –Joana–, o con los objetos y los espectadores, que Pedro y Bárbara encuentran, respectivamente, en el escenario y en el patio de butacas. Es decir, son órdenes lógicos y mecánicos que obedecen a posibilidades reales, físicas, para hacer las cosas. Si algo no podía llevarse a cabo, lo encajaba de otra manera, muy inventada pero real a la vez. Así, Maria es la única que puede pintar a Joana en escena, porque el resto de bailarines tienen otras tareas asignadas. Yo quería que le pintase flores en el cuerpo, como las del fotógrafo Nobuyoshi Araki o las de la Festa da flor de Madeira, pero resulta que a Maria le es imposible pintar flores. Acepto entonces que pinte trazos y además que se le caiga el rotulador. La incapacidad para que una serpiente alada y con dificultad motriz pinte a una mujer que no para de moverse es tal, que la acción se convierte en una ficción permanente, inserta en una realidad apabullante. En definitiva, se trata de aceptar condiciones reales –las características de la isla, de sus gentes, la forma con la que Henrique inculca la autonomía a sus bailarines, lo que me contaban los padres–, no tiene que ver con dramaturgias. Como dice Claudia Galhós, al aceptar las condiciones reales, empiezan los mitos.²

En efecto, en *Happy Island* subyace una tensión muy estimulante entre ficción y realidad que se articula en un relato doble, entre lo que sucede en el

2 “Em “Happy Island”, há pessoas que são lugares e lugares que são pessoas e no encontro, ou tensão, entre os dois gera-se ficção, mito, lenda”, en Galhós, Claudia. 2018. “Pessoal específico”, en <https://danca-inclusiva.com/trabalho/71/happy-island> [15-3-2019].

escenario y en la película que se proyecta durante el espectáculo. ¿Tampoco hay fronteras que limiten la ficción y la realidad en esta “isla feliz”?

La capacidad es una invención que se hace realidad. Después de llegar a la Vereda do Fanal, un bosque milenario que hay al norte de Madeira, comprendí que se accede mucho más rápida y cooperativamente al trabajo con los bailarines por medio de la ficción, porque nos brinda un lenguaje común. Todos ficcionan a partir de la realidad que constituyen su propia existencia y sus deseos, con sus posibilidades e imposibilidades.

En realidad, la película surgió debido a la imposibilidad de trabajar con todos los bailarines de la compañía. Las imágenes, grabadas por la cineasta Raquel Freire, muestran a los miembros de Dançando com a Diferença medio desnudos, jugando, como si hubieran estado follando en una orgía. Ni siquiera podía hacer que se besaran, pero sí que se toquetearan para representar el momento posterior a una orgía. Se nota que todo es mentira, y no obstante todos entendieron que se trataba de una ficción que resulta graciosamente real.

¿Qué nociones estéticas han prevalecido en el diseño del vestuario?

Los cinco personajes son independientes unos de otros. El vestuario y los objetos, no los puedo separar de la coreografía y la puesta en escena. Los personajes pueden ser criaturas que viven en el Fanal, un lugar húmedo, alto y muy frío, al que se llega atravesando modernos túneles. En ese bosque vi todas las criaturas que la humanidad ha inventado, pintado, esculpido y escrito, y que nos constituyen como artistas, componen nuestro imaginario, nuestra humanidad y cultura. Maria es una serpiente alada proveniente de una cultura precolombina o sumeria. Hay referencias bizantinas en Bárbara, la bolita de oro, pero también futuristas y atómicas. Joana es una bella durmiente desnuda que duerme entre los árboles y Pedro es un fauno contemporáneo y punk. Tiene algo de Vivien Westwood, como Sofia, una novia ensangrentada que nace de los cuentos europeos, una caperucita asesinada, una mujer de dolor-rojo o una bailarina de tul enmarañado.

¿Cuáles son los caminos que el arte aún tiene que transitar en su particular proceso de investigación de los umbrales de la discapacidad (entendida en un sentido amplio)?

El arte es el único lugar del mundo en que verdaderamente la discapacidad puede producir capacidad. Es la historia de miles de artistas: a menudo, el genio y la poesía provienen de nuestras incapacidades.

¿Qué hay de la huella clásica –aquellas islas de Tomás Moro y de Shakespeare– en *Happy Island*, y de sus niveles de relación con los diálogos, los comentarios, o bien en un sentido paródico?

Hay más referencias visuales o cinematográficas que literarias: los trabajos de Araki y Shinro Ohtake, la película *The Idiots*, de Lars von Trier, y las creaciones de Vivien Westwood, por supuesto. Además, aparecen conscientemente referencias pictóricas renacentistas y barrocas: *El molino y la cruz*, *La caída de Icaro*, de Brueghel el Viejo, y claramente la película de Lech Majewski, *Brueghel, Le Moulin et la Croix*. El Fanal nos transportó inmediatamente a esos paisajes pintados.

¿Qué lugar ocupa la palabra, presente en el audiovisual y ausente en escena, en *Happy Island*?

La palabra es otro derecho conquistado. Las entrevistas que muestra la película son magníficas. Fueron dirigidas por Josep-María Martín, artista plástico y colaborador. Él y Raquel Freire grabaron durante una semana sus conversaciones con los bailarines y sus padres. Este acceso a la palabra fue revelador para mí, pues me permitió comprender algo más profundo de cada uno de ellos: su forma de ver y vivir la vida, sus miedos, su deseo de libertad, del otro, de amor, cómo imaginan el futuro. Estas entrevistas han sido muy necesarias para el trabajo posterior. Lo que vemos en la pieza no es ni la cuarta parte de todo lo que se dijo porque a veces nos pidieron que mantuviéramos el secreto, y así ha sido.

¿Qué significa *Happy Island* con respecto a trabajos anteriores de La Ribot?

A nivel artístico, ha sido la experiencia más potente y más bonita de mi vida porque ha sido una de las más libres. Me he encontrado con personajes que han entrado a muerte a inventar de verdad; a existir, desde ese punto de vista tan cruel y tan real que es nuestra incapacidad humana para tantas cosas. En mis propias compañías, siempre preferí a los bailarines considerados como los peores, porque son los que mejor inventan, conforme a sus deseos. Casi todas mis creaciones me gustan mucho, pero tengo la sensación de que en *Happy Island* han cristalizado ideas de las que ya estaba convencida. Llevo treinta años de creaciones y es la primera vez que siento que el arte estuviera en el inconsciente. Cuando era muy jovencita me preguntaron en una entrevista cómo sentía la danza. Contesté que no la siento, sino que la pienso, y aunque lo sigo diciendo, estos artistas me han hecho cambiar mi punto de vista, porque ellos la piensan –tienen que decidir, no son esclavos que bailan mecánicamente–, pero si no la sienten, no pueden existir. Estos bailarines se defienden solamente con el sentimiento y con la emoción. Todos en el equipo hemos tocado algo que de repente nos ha abierto a un mundo más sensible que el que teníamos antes: el arte estaba ahí, a nuestro lado. La verdad es que *Happy*

Island es lo menos intelectual que hecho en mi vida. Ha pasado por lo emocional, pero también por lo visual, el tacto y el contacto, ha sido como un lenguaje nuevo.

Este predominio de lo sensible frente a lo racional, ¿tiene que ver de algún modo con las dificultades en la comunicación que has encontrado a lo largo de los ensayos?

Aunque parece que fue un trabajo fácil, en realidad no lo era. Hubo momentos difíciles debido a las barreras que imponían los diversos lenguajes, de danza, culturales, estéticos e idiomáticos. La presencia de Henrique y Telmo Ferreira, asistente de coreografía, permitió que las cosas fluyeran.

En el fondo, la incapacidad no es más que una serie de barreras que, si se abordan por otro lado, revela absoluta capacidad. El arte es exactamente eso, encontrar en las cosas –o inventar– todas las posibilidades que no habías visto antes. Lo dice muy bien Yuval Noah Harari: “Pero la característica realmente única de nuestro lenguaje no es la capacidad de transmitir información sobre los hombres y los leones. Más bien es la capacidad de transmitir información acerca de cosas que no existen en absoluto” (Harari 2014: 37).³ Y eso es lo que salvó al *Homo Sapiens*. El mundo racional, el de la ciencia, la política y la economía, nos confunde para que prefiramos lo tangible y lo cuantificable. En *Happy Island* he encontrado a unas personas que se dejan llevar fácilmente por el lado del arte, porque no tienen otra cosa que perder y si no son artistas –el estatus más alto de los marginados– no son nada.

Para terminar esta entrevista, me gustaría compartir contigo mi experiencia como espectadora en Madrid, en septiembre de 2018: durante toda la obra tuve la sensación de estar ante gigantes de cinco o seis metros, de seres fascinantes venidos de otro mundo.

Happy Island no pretende normalizar, es tremendamente subversiva en ese sentido. Creo que lo más político que hay en la contemporaneidad es no ser normal, y la obra lo favorece: si Barbara no tiene pelo, entonces, pongámosle una tripa para que parezca embarazada. Es un gravísimo error de la sociedad entender todo bajo el mismo patrón y perder subjetividad y singularidad.

3 Harari, Yuval Noah. 2014. *Sapiens. De animales a dioses*, Barcelona: Debate.

2. Literatura

Alejandra M. Aventín Fontana

El don de la noche: la poesía de Jorge Luis Borges y la diversidad funcional

Abstract: Throughout his life, Jorge Luis Borges experienced a gradual hereditary loss of vision, which eventually led to his blindness in 1955. Meanwhile, and because of this loss, his poems –which have been assessed in the academia as one of the most important verses of contemporary Spanish-American poetry– entered a phase of an enriching essentialization which consisted in the progressive turn toward a more intellectual angle. This essay aims to vindicate Borges’s verses as a valuable field for representing functional diversity in their representation of blindness as well as its impact as a gift, the gift of night.

Keywords: Poetry, Blindness, Functional Diversity, Representation, Gift

Palabras clave: Poesía, Ceguera, Diversidad funcional, representación, Don

En su conocido texto, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, Craig Owens insiste en que “al margen de cómo decidamos diagnosticar sus síntomas, el posmodernismo suele ser tratado”, “por sus protagonistas” y “por sus antagonistas, en tanto que crisis de la autoridad cultural” (Owens 1984: 93). Esta crisis evidenciaba en la década de los años 60 y 70 la necesidad de cuestionar la categoría de centro en sí misma y la delicada y emocionante tarea de contribuir al alumbramiento de los márgenes y dar voz a aquellos grupos que no habían tenido acceso al discurso.

Una constatación que pasaba por la imprescindible consideración de la diferencia y la pluralidad no como una amenaza, sino como una realidad que no podía seguir siendo ignorada y que debía empezar a ser reconocida y valorada, impulso al que no nos cabe ninguna duda que el feminismo ayudó como también lo hicieron el poscolonialismo, el multiculturalismo o los estudios culturales, entre otros.

Las décadas se han ido sucediendo y a las puertas de la segunda del siglo XXI, si cierto es que un número considerable de los grupos tradicionalmente invisibilizados ha tenido acceso al ámbito de lo público y al discurso cultural, aquellas personas que se autoproclamaron en el año 2005 “Men and women with functional diversity”, tal y como recogen Javier Romañach y Manuel Lobato en el histórico texto “Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being” (2005), continúan la difícil empresa de luchar para ser alumbradas y tener proyección. Estas insisten en

que la causa de su discriminación viene dada porque son sujetos con “Bodies in which organs, parts of the whole body function differently because they are internally different” y que “due to the different way their bodies function, perform their daily tasks [...] differently” (Romañach y Lobato 2005). Efectivamente, tal y como subrayan David T. Michell, Susan Antebi y Sharon L. Snyder en el recién publicado volumen *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics, Crip Affect*: “Specifically for disability, the formula of Western man treats cognitive, physical, sensory, and psychiatric differences as faults localized in individual bodies rather than as revelatory of materiality’s defining multiplicity” (2019: 19).

Un hito capital para este colectivo, que suma un 10% de la población mundial, fue la firma de España y de Hispanoamérica en 2007 de la Convención Internacional sobre los Derechos de Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas en cuyo “Preámbulo” se subraya “el valor de las contribuciones que realizan y pueden realizar las personas con discapacidad al bienestar general y a la diversidad de sus comunidades” ya que “su plena participación tendrá como resultado un mayor sentido de pertenencia de estas personas y avances significativos en el desarrollo económico, social y humano de la sociedad” (Organización de Naciones Unidas 2008).

La presente propuesta aspira a contribuir a la fundación de una cartografía de la diversidad funcional en el seno de la poesía hispanoamericana contemporánea, de la mano de la reflexión crítica sobre el impacto de la ceguera en el imaginario poético de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 – Ginebra, 14 de junio de 1986) que contempla un diálogo con la crítica existente, pues consideramos que es portador de una representación emancipadora de la diversidad funcional; que es aquella que en palabras de Susanne Hartwig promueve “un concepto de identidad como diálogo, negociación y *performance*” (Hartwig 2018: 16). La diversidad funcional ha de comprender su pasado para afrontar un presente que promueva su percepción como una diferencia que, en última instancia, contribuya al enriquecimiento del mundo en el que vivimos. Y que provee en algunos casos, como el que nos ocupa hoy, de una necesaria rehumanización de nuestro entorno.

Nótese que Jorge Luis Borges es un poeta que forma parte del canon occidental. Precisamente por ello, la reflexión de su poesía desde la perspectiva de la representación de la diversidad funcional tomando en consideración una cuidada selección de masa crítica académica existente generada desde el inicio de su carrera poética en 1923 con la publicación de *Fervor de Buenos Aires* hasta nuestros días, puede contribuir a poner en valor su ceguera; en este caso, para la constitución de uno de los imaginarios más importantes de la literatura

universal contemporánea y de la poesía hispanoamericana contemporánea.¹ Esto nos permitirá establecer un puente entre los *Disability Studies* y la historiografía literaria, acción imprescindible para que esta propuesta resulte, a largo plazo, un motor que cuestione los mecanismos de su formación y que cumpla con su destino de esencialismo estratégico (Spivak 1988: 205) y equilibre y subsane la invisibilización generalizada a la que se ha sometido a los ciudadanos portadores de la diversidad funcional y diluya así el estigma vigente al consumarse este necesario saneamiento.

En su imprescindible *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914–1987*, José Olivio Jiménez destaca la importancia de los versos del escritor argentino Jorge Luis Borges para comprender el rumbo de la poesía de la posvanguardia en el ámbito hispanoamericano hoy “por el respeto y la humildad” que signaron su ejercicio poético (Jiménez 1999: 25–26) y por el talento raro y precioso del autor, autoproclamado poeta intelectual, para posarse en los nombres y las cosas. No en vano, su obra poética ha sido referencia para los representantes de algunas de las grandes tendencias literarias de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX: Octavio Paz del irracionalismo y Nicanor Parra del conversacionalismo en el que se encuentra anclada su antipoesía; ambos se han reconocido como discípulos del autor.²

-
- 1 La propuesta crítica que planteamos tiene en consideración los siguientes trabajos que abordan la representación de la diversidad funcional en la poesía hispánica contemporánea y aspira a proponer un diálogo con estos: “Negotiating the Geographies of Exclusion and Access. Life Writing by Gabriela Brimmer and Ekiwah Adler-Beléndez” de la profesora Beth Jörgensen y “La cara que me mira. Demythologizing Blindness in Borges’s Disability Life Writing” de Kevin Goldstein, ambos textos incluidos en el volumen *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies* (Antebi/Jörgensen 2016); “La escritura autobiográfica de la discapacidad: la teoría articulada en primera persona” de la profesora Beth Jörgensen e “(Im) pactos de la poesía en la representación de la diversidad funcional. *Peregrina de mí he ido hacia la que duerme en un país al viento*: la palabra integradora de Alejandra Pizarnik” escrito por la autora, contribuciones que forman parte de la obra *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (Hartwig 2019), así como los siguientes estudios sobre su representación en la literatura y la cultura hispánicas contemporáneas: la sección “Disability Studies in the Hispanic World” publicada en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (17, 2013), Fraser (2013), Marr (2013), Antebi/Jörgensen (2016), Hartwig/Checa (2018) y Hartwig (2019).
 - 2 La tercera línea poética que compartiría protagonismo con el irracionalismo y el conversacionalismo en la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica sería el trascendentalismo, tal y como señala la profesora Selena Millares (1995: 246).

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo escogió la ciudad de Buenos Aires para llegar al mundo un 24 de agosto de 1899. El paisaje de la urbe no tardaría en devenir patria íntima y lienzo en el que el poeta torna su verbo en voluntad meditativa, señal indiscutible de toda su lírica (Fernando Charry Lara 1969: 10), tal y como se nos revela en “El patio” que podemos encontrar en *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe. (Borges 2018: 25)

El misterio del mundo solo puede ser intuido y evocado a través del verbo poético y ofrecido al lector, indispensable para que se consume “la condición del texto como campo de imantación de significados que son reactivados en una lectura concebida como *performance*”, apunta José Miguel Oviedo (2001: 33). En el prólogo de la colección de poemas *Para las seis cuerdas* (1965), el poeta afirma: “Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad” (Borges 2018: 298). De esta manera, la poesía es ámbito en el que conmover al lector y “la misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar” (Borges 2018: 387), nos revelaría Borges en el “Prólogo” del poemario titulado *La rosa profunda* (1975). En una conversación mantenida en 1962, que no ha visto la luz y de la que se hace eco Fernando Charry Lara en su texto “Borges en su poética”, el bonaerense vuelve a subrayar la capital importancia del lector y reseña su imprescindible obligación para con este: “El poeta [...] no debe decir cosas asombrosas; debe decir cosas que sean sentidas por el lector como verdaderas”.³ (Charry Lara 1969: 113). La composición bautizada “El cómplice”, que

3 Tal y como reseña Aníbal González en su ensayo titulado “*La imagen de su cara: vida y opiniones de Jorge Luis Borges*”, “Borges procura suprimir aquí, como en gran parte de su obra, la imagen de sí mismo como autor para presentarse primordialmente como un lector, como una suerte de alumno perpetuo” (González 1999: 11).

pertenece al poemario *La cifra* (1981), nos muestra a un Borges otoñal que golpea la intimidación del lector al acuñar un verbo poético despojado de la máscara y la pretensión. La verdad se torna entonces en revelación compartida y Borges manifiesta la asunción de su destino de poeta sacerdotal:⁴

Me crucifican y yo debo ser la luz y los clavos.
 Me tienden la copa y yo debo de ser la cicuta.
 Me engañan y yo debo de ser la mentira.
 Me incendian y yo debo de ser el infierno.
 Debo alabar lo que me hiere.
 No importa mi ventura o mi desventura.
 Soy el poeta. (Borges 2018: 565)

Al hacerlo, el escritor siente estar cumpliendo un deber que lo conduce, en palabras de Santiago Sylvester, a “trazar una línea fuerte en la poesía argentina, cuyo centro no está en el lirismo sino en el intento de conocer”, esto es, en la indagación, dinámica a la que se sumará el caudal poético de los argentinos “Alberto Girri, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzzi, Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Jorge Calvetti, Horacio Castillo o Alfredo Veiravé” y cuya vigencia se sostiene hoy (Sylvester 2017: XCVII).

Jorge Luis Borges nació en el seno una familia modesta y creció en el suburbio de Palermo en donde vivía, en palabras del escritor en *Un ensayo autobiográfico*, “gente pobre y trabajadora” (Borges 1999: 15). Su padre, Jorge Guillermo Borges, era profesor de Psicología e hijo de Frances Haslam, nacida en el condado inglés Staffordshire. Frances conoció al coronel Francisco Borges en Paraná, capital de la provincia argentina Entre Ríos, y su influencia en la educación literaria del autor será inestimable, pues nutrirá al joven Georgie del rico caudal de la literatura inglesa del que saldrá la gran mayoría de sus referentes literarios en general y poéticos en particular: William Shakespeare, John Milton, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, John Keats, Samuel Taylor Coleridge, Emily Dickinson o Walt Whitman, en quien pensó durante mucho tiempo, tal y como nos revela en *Un ensayo autobiográfico*, “no sólo como un gran poeta, sino como el único poeta” (Borges 1999: 40). Pero fue su padre, según Borges relata en este pasaje lleno de ternura, quien le condujo a sobrevolar el extraordinario territorio del verbo poético: “Fue él quien me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las

4 Fernando Charry Lara al igual que Guillermo Sucre consideran a Borges un poeta sacerdotal dado que lo define “tanto la inteligencia como la supremacía que asigna a lo verbal; pero lo verbal que supone toda una metafísica: la tentativa por alcanzar *la palabra del universo*, por cifrar el mundo en un libro” (Charry 1969: 8).

palabras no sean sólo un medio de comunicación, sino también símbolos mágicos y música” (Borges 1999: 16).

Por su parte, Leonor Acevedo de Borges –descendiente “de antiguas cepas argentinas y uruguayas” (Borges, 2001: 14) y gran amante de la literatura inglesa y traductora de Herman Melville, Virginia Woolf y William Faulkner y otra figura esencial para el escritor– fue el espejo en el que su primogénito encontró la confirmación del don poético. Porque si cierto es que Jorge Luis Borges ha cultivado la narrativa y el ensayo –de hecho, es abrumadora la atención crítica que estos textos han recibido en comparación con los poéticos–, él siempre se consideró un poeta, ante todo. En las páginas que recogen su conferencia “Credo de un poeta” leemos: “el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretrejer y transformar estas palabras en poesía” (Borges 2001: 122). En su composición titulada “Arte poética” perteneciente a *El hacedor* (1960), colección de poemas que publicara tras treinta años en silencio –precedida por la ya citada *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929)– signada por la inquietud metafísica, sello indiscutible de su escritura poética, y de claro eco heracliteano, Borges proclama su condición de poeta:

Mirar el río hecho de tiempo y agua,
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como un espejo
que nos revela nuestra propia cara. (Borges 2018:150–151)

El tiempo, la muerte y la soledad existencial, constantes universales que encuentran en la poesía borgiana una cala significativa -notablemente informada por la tradición clásica, los poetas anglosajones a los que le acercó su abuela, así como por Francis Bacon y Robert Browning, los románticos alemanes Novalis y Friedrich Hölderlin, los españoles Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Fray Luis de León y Miguel de Unamuno, el poeta modernista Leopoldo Lugones y los poetas expresionistas alemanes-, hallan en estos versos un lugar protagónico. La poesía es así indispensable para aplacar la angustia derivada de la contingencia humana y de la asunción del ser para muerte, pero es igualmente imprescindible para entrever una eternidad, la de los arquetipos intuidos, de la que el hombre nunca llegará a ser testigo. Coinciden Cervera Salinas y Gutiérrez Girardot en referirse a Borges como *poeta doctus* al considerar el arte –al igual que Nietzsche– como última actividad metafísica del hombre occidental (Cervera Salinas 1992:119).

Pero fue también la genética familiar de su padre, su narrativa médica, de la que da sobrada cuenta Borges en el ya mencionado *Un ensayo autobiográfico* así lo revela, la que erigiría al escritor en receptor del don principal que aquí nos ocupa: el de la ceguera. En 1914, la familia partía a Europa y se instalaba en Ginebra donde su “padre iba a ser atendido por un famoso oculista”, ya que “su vista había empezado a fallar” (Borges 1999: 39). La familia viviría un tiempo también en Lugano y viajarían a España –donde el joven Borges conocería a su maestro y amigo Rafael Cansinos Assens, responsable de su efímera pero productiva aventura ultraísta y símbolo de “todo el saber” (Borges 1999: 58)– para, posteriormente, volver a Buenos Aires hacia finales de marzo de 1921, momento en el que entrarían en su vida sus otras dos grandes referencias: Macedonio Fernández –que “pasó a representar el pensamiento puro” (Borges 1999: 58)– y Adolfo Bioy Casares, quien en palabras del poeta “le hizo entender que la quietud y la medida son más deseables”⁵ y “me llevó gradualmente hacia el clasicismo”, “oponiéndose a mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco” (Borges 1999: 75).

5 En las palabras preliminares de su colección de poemas titulada *La moneda de hierro*, fechadas el 27 de julio de 1976, Borges proclama ya la importancia que tienen estos dos escritores junto con el intelectual Alfonso Reyes en unas líneas en las que el padre de Borges vuelve a estar presente: “El prólogo tolera la confidencia: he sido un vacilante conversador y un buen auditor. No olvidaré los diálogos de mi padre, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes y de Rafael Cansinos Assens” (Borges 2018: 436).

Los tratamientos que el cabeza de familia recibió no surtieron el efecto esperado y, al igual que le sucedería a Borges, su padre ingresaría en la ceguera de la misma manera que les había sucedido a su abuela y a su bisabuelo: “La ceguera imperó siempre en mi familia; una descripción realizada en los ojos de mi bisabuelo Edward Young, apareció en las páginas de *Lancet*, revista médica de Londres” (Borges 1999:82), nos traslada Borges.

Es la Nochebuena de 1936 un momento clave en su pérdida de la vista: el escritor sufría un accidente cuyas consecuencias obligaron a que fuera operado de urgencia. El proceso de recuperación se complicaría debido a una septicemia que aceleraría el proceso que le conduciría a la ceguera que había avanzado gradualmente desde su infancia. En el artículo titulado “La ceguera en la obra poética de Jorge Luis Borges”, publicado en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología* en el año 2009, los doctores García-Guerrero, Valdez-García y González Treviño señalan: “La ceguera fue un acontecimiento que marcó a Jorge Luis Borges de manera radical” y apuntan: “es interesante [...] que nunca mencionó los síntomas paralelos a la presencia de su ceguera: en caso de glaucoma, hubiera mencionado irritación o dolor ocular, ojo rojo o pérdida del campo visual”. Por su parte, Mario Enrique de la Piedra Walter en su escrito “Elogio de la sombra. Diagnóstico de la ceguera de Jorge Luis Borges”, tras un extraordinario viaje por el imaginario poético borgiano, concluye que “es en la literatura en donde se encuentran las mejores pistas para elaborar un diagnóstico retroactivo”. Reduce entonces las posibles patologías a dos: “retinosis pigmentaria o miopía degenerativa” para finalmente optar por la segunda:

La miopía degenerativa, por otro lado, comparte características fundamentales con la ceguera padecida por Borges. También llamada miopía magna, consiste en un crecimiento anormal del globo ocular de inicio temprano, paulatino y que eventualmente desemboca en la disminución de la agudeza visual, miopía incorregible con anteojos, alteraciones oculares, trastornos de la percepción de colores y en casos avanzados desprendimiento de retina. Además, su modo de presentación es mayormente hereditario y predomina en la población ibérico-portuguesa. Jorge Luis Borges, presagiando su destino, enfatiza su procedencia lusa como si en sus venas llevara la sangre de su desventura. (De la Piedra 2017)⁶

6 Mario Enrique de la Piedra Walter comenta en relación con la retinosis pigmentaria y Jorge Luis Borges: “se manifiesta entre la segunda y la tercera década de vida y consiste en una degeneración de los fotorreceptores de la retina que produce una alteración progresiva en la recepción de colores. Aunque la mayoría de los casos son esporádicos, una cuarta parte suelen ser hereditarios y se asocian con la formación de cataratas. Pese a estos, aspectos primordiales de la retinosis pigmentaria discrepan de la ceguera de Borges. Por ejemplo, el autor no presenta manifestaciones como la

Ese “lento crepúsculo” del que nos habla en su conferencia titulada precisamente “La ceguera”, publicada en 1980 en su colección de ensayos *Siete noches*, “empezó cuando empecé a ver. Se ha extendido desde 1899 sin momentos dramáticos” (Borges 1980: 52). Nótese que Borges se refiere entonces a su ceguera como “modesta. Modesta, en primer término, porque es ceguera total de un ojo, parcial de otro. Todavía puedo descifrar algunos colores, todavía puedo descifrar el verde y el azul. Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo” (Borges 1980: 52). Mario Enrique de la Piedra Walter se refiere a la particularidad de la ceguera borgiana en los siguientes términos: “Su pérdida visual no resultó dramática en términos del propio autor. En realidad, se trata de una ceguera excepcional, singularizada por una anomalía en la percepción de los colores (discromatopsia) y la pérdida de visión de manera asincrónica en ambos ojos” (De la Piedra Walter 2017).

¿Pero cuándo deviene el crepúsculo en noche? ¿Cuándo le es dado a Borges la ceguera como don, el don de la noche? Esto es, ¿cuándo la diversidad funcional deja de ser circunstancial y se torna en identidad? Escuchemos las reveladoras palabras con las que el escritor nos obsequia en el citado texto: “debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar, la fecha, tan digna de recordación, de 1955” (Borges 1980: 52–53).

Afirmamos que la ceguera fue para Borges un don, porque así lo proclama en sus versos, entre los que cabe destacar “Elogio de la sombra”, célebre poema que da título a la colección que viera la luz en 1969 y en el que la ceguera es vivida como refugio, declive que le permite al poeta fluir despojado de aquello que no es esencial:

Vivo entre formas luminosas y vagas
que no son aún la tiniebla.
Buenos Aires,
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante,
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once
y las precarias casas viejas
que aún llamamos el Sur.

pérdida de campos visuales periféricos o la formación de escotomas (manchas negras o puntos ciegos). Además, la retinosis pigmentaria no explica otras manifestaciones oculares como el desprendimiento de retina, la ptosis [descenso permanente del párpado superior] o el estrabismo” (De la Piedra Walter 2017).

Siempre en mi vida fueron demasiadas cosas;
 Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;
 el tiempo ha sido mi Demócrito.
 Esta penumbra es lenta y no duele;
 fluye por un manso declive
 y se parece a la eternidad.
 Mis amigos no tienen cara, [...]

todo esto debería atemorizarme,
 pero es una dulzura, un regreso.
 De las generaciones de los textos que hay en la tierra
 sólo habré leído unos pocos,
 los que sigo leyendo en la memoria,
 leyendo y transformando.
 Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
 convergen los caminos que me han traído
 a mi secreto centro.
 Esos caminos fueron ecos y pasos,
 mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
 días y noches,
 ensueños y sueños,
 cada ínfimo instante de ayer
 y de los ayeres del mundo,
 la firme espada del danés y la luna del persa,
 los actos de los muertos,
 el compartido amor, las palabras,
 Emerson y la nieve y tantas cosas. [...]

Llego a mi centro,
 a mi álgebra y mi clave,
 a mi espejo.
 Pronto sabré quien soy. (Borges 2018: 335–336)

La ceguera es por lo tanto realidad, pero es también fuerza reveladora que en la noche del mundo conduce al poeta al conocimiento del bien y de la belleza. Esta le permite vislumbrar no ya el temido abismo de una noche cerrada, sino presentir la llegada de un nuevo día. En “Reflexiones: Borges y la ceguera”, Salvador Dellutri revela cómo en una ocasión un periodista le preguntó al poeta cómo afrontaba su ceguera, a lo que el escritor argentino le respondió: “Cuando me di cuenta de que llegaba, me puse alerta. No pensé que algo terminaba. Me dije interiormente: algo está por comenzar” (Dellutri 2011: 2). La ceguera de Borges parece así tornarse en una promesa de lucidez, que Adam Sharman no duda en vincular a la genealogía que tan bien representa Tiresias: “la del ciego vidente y visionario que, incapaz de percibir el presente, logra de algún modo ver más allá de él” (Sharman 2000: 253).

Podríamos decir pues que la ceguera fue un don para Jorge Luis Borges porque su experiencia es imprescindible para comprender el desarrollo y la evolución de su proyecto poético. Coincidimos con Kevin Goldstein cuando afirma que la vivencia de la ceguera de Borges resulta ser “a mode of being the world” “[which] forces us to consider the value of disability as difference” (Goldstein 2016: 49).

En su ya mencionada conferencia “La ceguera”, Jorge Luis Borges se refiere a ella explícitamente como un don, portador de otros dones a su vez: “La ceguera es un don. Ya he fatigado a ustedes con los dones que me dio: me dio el anglosajón, me dio el conocimiento de la literatura medieval, que yo habría ignorado, me dio haber escrito varios libros, buenos o malos, pero que justifican el momento en que se escribieron” (Borges 1980: 58).

En su libro *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, el profesor Vicente Cervera Salinas insiste en que la depuración esencial que obra el escritor argentino en sus versos no podría comprenderse fuera de la órbita de la ceguera, pues su impacto deviene en “el *traspaso* paulatino de la visión fenoménica y sensitiva a una creciente y cada vez más radical visión intelectual de la realidad” (Cervera Salinas 1992: 166), consideración que compartimos y a la que el lector asiste cuando pasa de transitar los versos de su primera etapa, que comprende los ya aludidos poemarios que integran la producción poética anterior a *El hacedor* y de la que hemos compartido fragmentos de “El patio”, a su segunda etapa, que abarcaría además de las citadas colecciones: *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), la ya mencionada *La cifra* y *Los conjurados* (1985). Saúl Yurkievich lo ha descrito así: “Su proceso podría condensarse en el tránsito de un romanticismo expresionista hacia el neoclasicismo, de las formas abiertas a las cerradas, de lo orgánico a lo abstracto” (Yurkievich 1984: 69). Por su parte, Oviedo le dedica las siguientes palabras a la evolución que experimentan los versos del autor argentino: “consiste precisamente en ir aliviando (sin abandonarlos, nunca del todo) esas marcas de inflexión criolla y el impresionismo visual de sus metáforas ultraístas, para irse concentrando en el puro ejercicio intelectual” (Oviedo 2001: 21).

Pero desentrañar las claves de este trasvase pasa por dilucidar también las razones fundamentales que impulsaron este proceso. El verbo poético de Jorge Luis Borges experimenta una variación en la dinámica que rige su forja, que pasa de ser centrípeta a ser centrífuga. El poeta se repliega con un doble fin inicialmente: vivir el duelo nacido de la pérdida de la vista (Sánchez 2002; García Guerrero, Valdez García y González Trevillo 2009) y reconstruir su identidad

quebrada tras reconocerse en ella y que Brenda Sánchez cifra en la torna de la relación de Jorge Luis Borges con el mundo como problemática (2002). En su poemario *El oro de los tigres* Borges proclama: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges 2018: 339), por lo que no nos debería extrañar que a partir del momento en el que la ceguera es proclamada como realidad constatable en 1955, este se sirva de la poesía como ámbito en el que reposar la catarsis necesaria y la cura imprescindible para la herida abierta, dado que a pesar de ser considerado como don después lo es primero como pérdida. Es *La rosa profunda* la colección en la que está más presente y la composición “El ciego”, una de las más reseñables:

Desde mi nacimiento, que fue en el noventa y nueve
de la cóncava parra y el aljibe profundo,
el tiempo minucioso, que en la memoria es breve,
me fue hurtando las formas visibles del mundo.
Los días y las noches limaron los perfiles
de las letras humanas y los rostros amados;
en vano interrogaron mis ojos agotados.
Las vanas bibliotecas y los vanos atriles. (Borges 2018: 415)

Jaime Alazraki se ha referido a esta tendencia como “voluntad de intimidad” consigo mismo y con los otros: “Borges explora en profundidad un tema apenas enunciado en su poesía anterior: la intimidad del hombre que trasciende la máscara del poeta” (Alazraki 1984: 147). Pero en esta travesía pocas veces encontramos estímulos sensibles, “más frecuentes son los literarios o las resonancias emotivas de una idea”. Por ello, se puede decir que “de su obra” podríamos “extraer una autobiografía intelectual; difícilmente la sentimental y anecdótica” (Yurkievich 1984: 71).

La ironía, mecanismo habitual en la literatura borgiana junto a la paradoja ha sido señalado por Kevin Goldstein como clave para relajar la angustiada realidad que en algunos casos suponía su ceguera. El “Poema de los dones” es un clásico ejemplo que escribió cuando fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de Argentina y que podemos encontrar en *El hacedor*:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

[...] Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca. (Borges 2018: 111)

Ahora bien, una importante consecuencia de este retraerse se traduce en una disolución de la atención al mundo fenoménico y sensitivo según Ana María Barrenechea (1967) y Cervera Salinas (1992: 180). Ingresar entonces la poesía borgiana en el pensamiento como imperativo (Cervera Salinas 1992: 180), lo que promueve una concentración en el puro ejercicio intelectual. Borges crea así unos versos “cuyo lirismo reposa en el procesamiento e interiorización de sus lecturas filosóficas, teológicas o literarias que le permiten pensar en los ciclos del tiempo, los misterios del recuerdo y el sueño, la sensación de no ser otro y no ser nadie, la visión, la negación de Dios, la edad y la lúcida certeza de la muerte” (Oviedo 2001: 21). Dice el argentino: “Me expreso por medio de símbolos o más bien diría que determinadas imágenes se forman en mí, a través de las cuales, cobro conciencia de ciertas verdades” (Alazraki 1984: 148). Imágenes que a menudo se encuentran conectadas a través de la analogía, responsable en gran medida de la tensión poética de sus versos en esta etapa como lo será también la enumeración whitmaniana, el paralelismo o la anáfora que posibilitarán igualmente contraponer o confrontar elementos que a menudo le permiten al poeta concretar lo que ansía trasladarnos.

Es este un nuevo escenario en el que la erudición borgiana adquiere una importancia fundamental para dar cumplimiento al pensamiento como imperativo al contribuir a su diversificación, imprescindible gesta para apuntalar la cúpula metafísica que presidirá el universo poético. De esta manera, al tiempo que Borges prescinde de la visión fenoménica y sensitiva encuentra un nuevo ámbito en el que reconstruir su vínculo con el mundo que erige al pasado en cantera inagotable y en ocasiones geografía de evasión: la literatura y la historia grecolatinas, anglosajonas, escandinavas, germánicas, cristianas, judías, persas, serán algunos de sus ámbitos predilectos que encontramos en composiciones como “*Odisea*, libro vigésimo tercero”, “Edipo y el enigma”, “Edgar Allan Poe”, “James Joyce”, “Snorri Sturluson (1179–1241)”, “A Islandia”, “Mateo XXV”, “Eclesiastés, I, 9”, “El Golem”, “A Israel” o “Tamerlán” por citar algunos.

Asimismo, la obra de Heráclito, Platón, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Emanuel Swedenborg o Ralph Waldo Emerson, entre otros, será objeto constante de su atención y reposo de sus reflexiones más profundas sobre la naturaleza del mundo y la poesía, cuya musicalidad permitiría vislumbrar difuminadamente su origen mágico y divino. En su obra *Borges el poeta*, Guillermo Sucre habla de una “suerte de secreta sabiduría del mundo”, ya presente en su juventud (1967: 24) que podría cifrarse en la poderosa imagen del universo como un libro (Sucre 1967: 44) y que nacería de la incesante y creciente tensión entre el logos y el ser. Fernando Savater se ha interesado por la filosofía en la obra de Borges: “Lejos de ser un

simple capricho culturalista, los contenidos filosóficos son en Borges un realce de su intuición poética” (Savater 1999: 4).

Pero si hay un ámbito pretérito fundamental para Borges y su recomposición de la identidad fue la estirpe de aquellos escritores que como el argentino fueron ciegos y a la que él se proclama perteneciente: John Milton, a quien dedica “Una rosa y Milton”, James Joyce, José Mármol o Paul-François Groussac –los dos últimos directores de la Biblioteca Nacional antes que él–, entre otros, como también será de capital relevancia hacerlo con la historia y la literatura nacional y familiar que a menudo recrea poéticamente y que ya encontráramos en su poesía primera, pero que continúa en los versos escritos en esta etapa para reflexionar sobre la memoria. Cobra esta una singular importancia en la vejez, no solo porque le permite a Borges revivir el pasado para traer al presente momentos de felicidad, sino que es esta la guardiana única de aquellas lecturas realizadas en la biblioteca paterna, refugio predilecto del autor. Sin embargo, la memoria es engañosa y se encuentra permanentemente acechada por el olvido, a menudo entrevisto como signo de la proximidad de la muerte. En “La lluvia”, composición perteneciente a *El hacedor* y en la que la memoria es tema central, leemos:

Bruscamente la tarde se ha aclarado
 porque ya cae la lluvia minuciosa.
 Cae y cayó. La lluvia es una cosa
 que cae siempre en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
 el tiempo en que la suerte venturosa
 le reveló una flor llamada *rosa*
 y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
 alegrará en perdidos arrabales
 las negras uvas de una parra en cierto

patio que ya no existe. La mojada
 tarde me trae la voz, la voz deseada,
 de mi padre que vuelve y que no ha muerto. (Borges 2018: 125)

Nótese cómo Borges en esta ocasión imprime al poema un tono elegíaco –frente al épico que es más habitual en la poesía escrita en la etapa anterior– y que Alazraki ha relacionado con la presencia de la “voluntad de intimidad” (Alazraki 1984: 147). Asimismo, la metonimia que encontramos en el penúltimo verso no hace sino reforzar la carga emotiva excepcionalmente en este poema al referirse al progenitor. Será esta, por cierto, una figura literaria ampliamente transitada

en esta etapa igualmente y cuyo cultivo Brenda Sánchez relaciona con su voluntad por transmitir su merma sensorial (Sánchez 2000). Sin embargo, el lirismo de “La lluvia” y la profunda emoción de la que es precisamente portadora la citada metonimia descansa en el trasfondo filosófico del poema al que Borges supedita igualmente la presencia de lo fenoménico y sensorial: el agua es símbolo de lo infinito del eterno devenir, del tiempo circular que no hace sino aproximarnos “al hábito”, así se refiere a él Borges en su poemario en *El otro, el mismo*, “de la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, esa substancia pueda ser compartido” (Borges 2018: 165). La rosa roja, símbolo central de la sintaxis poemática borgiana, tiene un doble significado claramente relacionado con el procesamiento o interiorización de las lecturas del argentino: simboliza lo supremo, la perfección y es el emblema que representa la Piedra filosofal; su hallazgo que supondría encontrar “la palabra del universo”, le permitiría al poeta volver estar junto con el patriarca.

“Mateo XXV, 30”, poema perteneciente a la colección *El otro, el mismo*, preserva la dimensión elegíaca de “La lluvia” y comparte con esta el cultivo de un lenguaje más claro y transparente que el de la primera etapa, tendencia que acompaña al proceso de depuración que experimenta la escritura poética de Jorge Luis Borges a causa de la ceguera. La composición, rica en enumeraciones, está signada por el procesamiento o interiorización de la bíblica parábola de los talentos que el poeta habría desperdiciado por no haber conseguido “llegar a escribir el poema” que cifre la música del universo y descubrir “aquello que está detrás del nombre que no se nombra” (Balmaseda 1992: 174). Edelweis Serra insiste en cuán reveladores son estos versos, pues presentan “una visión desengañada, balance de un mundo heterogéneo y sin embargo unitario, donde se colocan los objetos en un aparente desorden, pero que en realidad se integran en el universo del poeta: imágenes y símbolos alusivos a su experiencia vital y a las diversas etapas existenciales recorridas” (Serra 1984: 126) que dan cuenta del trágico sentimiento de culpa del escritor argentino:

El primer puente de Constitución y a mis pies
fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbatos escalaban la noche,
que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
y desde el centro de mi ser, una voz infinita
dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
–estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,

un cuerpo humano para andar por la tierra,
 uñas que crecen en la noche, en la muerte,
 sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
 declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo [...]

el sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
 y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
 todo eso fue dado, y también
 el antiguo alimento de los héroes:
 la falsía, la derrota, la humillación.
 En vano te hemos prodigado el océano;
 en vano el sol, que vieron los maravillosos ojos de Whitman;
 has gastado los años y te han gastado,
 y todavía no has escrito el poema. (Borges 2018: 184)

La enumeración aparentemente caótica de “Mateo, XXV, 30” se condensa y converge en “todo eso”, lo que significa lo uno que es también lo plural, dinámica que facilita el uso del verso libre. El tiempo es en esta ocasión nuevamente un tema central. Se trata de un plazo concluido sin los resultados esperados que al ser articulado desde la conciencia del poeta nos descubre la deslumbrante densidad intelectual de su pensamiento, que continúa reposando en su voluntad meditativa, impulso que comparte con la poesía de la primera etapa. Sin embargo, el escepticismo presente en su juventud cede a una inquietud interior que le acompañará hasta el final (Serra 1984: 127). Aparecen en estos versos otros grandes emblemas del imaginario borgiano que dan cuenta de su extraordinario patrimonio simbólico: los laberintos considerados “la trampa mortal del universo indescifrable” (Millares 1995: 205) que el lector distingue con el complemento del nombre “de hierro” que refuerza su percepción como estupor; los “tableros de ajedrez” que aluden a cuán decisiva es la estrategia en la vida, pero también en la poesía; y los “atareados espejos que multiplican” y que no hacen sino incrementar el sobrecogimiento de la trágica autobiografía espiritual presentada.

La poesía se torna así en su plenitud en la casa del ser que diría su discípulo Octavio Paz en *El arco y la lira* (2015), en refugio y cuna; proclama que acompaña la estela luminosa que una y otra vez volverá a alumbrar paradójicamente la noche borgiana, y a la que hemos sido invitados nosotros sus lectores hoy, mañana y siempre. Así es el sorprendente don que generosamente comparte Jorge Luis Borges con el lector: el don de la noche.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. 1984. “El difícil oficio de la intimidad”, en: Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo Veintiuno de España: 145–169.
- Alazraki, Jaime (ed.). 1976. *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus.
- Aventín Fontana, Alejandra M. 2019. “(Im) pactos de la poesía en la representación de la diversidad funcional. *Peregrina de mí he ido hacia la que duerme en un país al viento*: la palabra integradora de Alejandra Pizarnik”, en: Susan Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 89–104.
- Balmaseda, Enrique. 1992, “Borges: el poeta y la poesía en sus versos”, en *Cuadernos de investigación filológica*, 18: 159–180.
- Barrenechea, Ana María. 1967. *La expresión de la irrealidad en la poesía de Borges*, Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis. 2018. *Poesía completa*, Barcelona: Lumen.
- Borges, Jorge Luis. 2001. “Credo del poeta”, en: *Arte poética*, Justo Navarro (trad.), Barcelona: Crítica: 119–145.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Emecé.
- Borges, Jorge Luis. 1980. “La ceguera”, en: *Siete noches*, México: Melo: 52–58.
- Cervera Salinas, Vicente. 1992. *La poesía de Jorge Luis Borges. Historia de una eternidad*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Charry Lara, Fernando. 1969. “Borges en su poética”, en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 12, 5: 5–13.
- Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.). 2018. *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang.
- De la Piedra Walter, Mario Enrique. 2017. “Elogio de la sombra. Diagnóstico de la ceguera de Jorge Luis Borges”, en <https://www.nexos.com.mx/?p=33083> [25-10-2019].
- Dellutri, Salvador. 2011. “Reflexiones: Borges y la ceguera”, en *Boletín Científico Sapiens Research*, 1, 2: 2–3.
- Fraser, Benjamin. 2013. *Disability Studies and Spanish Culture. Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition*, Liverpool: Liverpool UP.
- García-Guerrero, Carlos Jair/Valdez-García, Jorge E./Gonzalo-Trevino, Juan Luis. 2009. “La Oftalmología en la obra poética de Jorge Luis Borges (I)”, en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 84: 411–414.

- García-Guerrero, Carlos Jair/Valdez-García, Jorge E./ Gonzalo-Trevino, Juan Luis. 2009. “La Oftalmología en la obra poética de Jorge Luis Borges (II)”, en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 84: 481–482.
- García-Guerrero, Carlos Jair/Valdez-García, Jorge E./Gonzalo-Trevino, Juan Luis. 2009. “La Oftalmología en la obra poética de Jorge Luis Borges (III)”, en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, 84: 537–540.
- Goldstein, Kevin. 2016. “La cara que me mira. Demythologizing Blindness in Borges’s Disability Life Writing”, en: Susan Antebi/Beth Jörgensen (ed.), *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, Albany: State University of New York Press: 47–61.
- González, Aníbal. 1999. “La imagen de su cara: vida y opiniones de Jorge Luis Borges”, en: *Jorge Luis Borges. Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg: 7–11.
- Hartwig, Susanne (ed.). 2020. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang.
- Jörgensen, Beth. 2020 “La escritura autobiográfica de la discapacidad: la teoría articulada en primera persona”, en: Susan Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 71–88.
- Jörgensen, Beth F. 2016. “Negotiating the Geographies of Exclusion and Access. Life Writing by Gabriela Brimmer and Ekiwah Adler-Beléndez”, en: Susan Antebi/Beth Jörgensen (ed.), *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, Albany: State University of New York Press: 63–79.
- Juárez-Almendros, Encarnación. 2013. “Disability Studies in the Hispanic World: Proposals and Methodologies”, en: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 17: 9.
- Marr, Matthew J. 2013. *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film. Plus Ultra Pluralism*, New York/London: Routledge.
- Millares. Selena. 1995. “VII. Conjetura, testimonio o trascendencia. El irrealismo poético”, en: Fernández, Teodosio/Becerra, Eduardo/Millares, Selena, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas: 245–268.
- Mitchell, David T./Antebi, Susan/Snyder, Sharon. 2019. *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics Crip Affect*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Olivio Jiménez, José. 1999. “Prólogo”, en: José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914–1987*, Madrid: Alianza: 7–32.

- Oviedo, José Miguel. 2001. “Capítulo 19: Borges y la literatura fantástica. Renovación del indigenismo y el regionalismo. El ensayo y el teatro”, en: *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza: 15–112.
- Organización de las Naciones Unidas, 2008. “Preámbulo” de la *Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*, en: <https://www.boe.es/boe/dias/2008/04/21/pdfs/A20648-20659.pdf> [17-10-2019].
- Owens, Craig. 1984. “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en: Hal Foster, (ed.), *El posmodernismo*, Barcelona: Kairós: 93–124.
- Paz, Octavio. 2015. *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Romañach, Javier/Lobato, Manuel. 2005. “Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being”, en: <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/zavier-Functional-Diversity-Romanach.pdf> [17-10-2019].
- Sáinz de Medrano, Luis. 2000. “Borges: filosofía y poesía”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 1–2 extraordinario: 547–560.
- Savater, Fernando. 1999. “La inspiración filosófica de Borges”, en *Babelia (El País)*, 21 de agosto: 4.
- Serra, Edelweis. 1984. “Vida y muerte, tiempo y eternidad”, en: Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Ciudad de México: Siglo Veintiuno: 109–128.
- Sharman, Adam. 2000. “Borges y el tiempo de la ceguera”, en: Annick Louis/William Rowe/Alejandro Kaufman/Claudio Canaparo (coords.), *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 249–270.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *In Other Worlds. Essay in Cultural Politics*, New York/London: Routledge.
- Sucre, Guillermo. 1967. *Borges, el poeta*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sylvester, Santiago. 2017. “Borges y la poesía”, en: Jorge Luis Borges. *Borges esencial*, Barcelona: Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua: LXXXI-XCVII.
- Yurkievich, Raúl. 1984. “Borges, poeta circular”, en: Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, México: Siglo Veintiuno: 68–88.

Katarzyna Nowak-McNeice

Wrocław University

Madness, Femininity, Resistance: Pushing the Borders of Representation, on the example of Laura Restrepo's *Delirium* and Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*

Abstract: Inspired by classic feminist scholarship as well as the more recent developments in critical theory, this essay explores the limits of fictional depictions of female characters deemed 'mad' or 'crazy', who resist the oppressive systems of representation and try –with varying levels of success– to function outside the parameters of heteronormative, non-neurodiverse, patriarchal structures. The aim of my presentation is to discuss the possibility of challenging and escaping the overlapping discriminatory apparatuses of ableism, carnism, and sexism, and representing such a scenario in literary fiction. I use the example of Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* (2018). Laura Restrepo's *Delirium* (2008), in turn, will serve as an example of fiction in which the idea of madness is related to political reality and is imposed on the character (in contrast to self-recognition) who never gains a clear voice. In both examples, femininity and madness are interchangeable, albeit in different ways: one with an aim of empowerment (*Drive Your Plow*), the other with an end of reducing the character to the position of the silent other (*Delirium*). What emerges from this contrast is a multifaceted representation of the fictional madness which can be used to either empower or demean, and thus it shows the bipolar understanding of femininity in fiction and in culture.

Keywords: Madness in Literature, Female Malady, Feminist Ethics of Care, Laura Restrepo, Olga Tokarczuk

Palabras clave: Locura en la literatura, Enfermedad femenina, Ética feminista de cuidado, Laura Restrepo, Olga Tokarczuk

1. Introduction

Arguably, madness is a concept that occupies a special place in feminist scholarship: the connection between femininity and madness has long been theorized and allows for an understanding of madness as a literary ploy that portrays a psychological reaction to patriarchal structures of power. The famous hysterics

and madwomen of the nineteenth century, whether appearing in fictional attics (such as Bertha of Charlotte Brontë's *Jane Eyre*) or on couches of psychoanalysts (such as Freud's Dora), all represented dissent, a violently externalized rebellion, and a challenge to the gender hierarchy protected by and ossified within the patriarchal and colonial structures of society.

Madness itself is a result of the patriarchal understanding of femininity. In her seminal study *The Female Malady* (1985) Elaine Showalter analyses the binary distinction between female madness vs. masculine rationality, leading to the double bind that women in the Victorian era faced, which was to conform to the notion of femininity and be perceived as mad, or to rebel against it, and be perceived as even madder. This resulted in the understanding of madness as a particularly gendered, i.e., feminized, experience. The "female malady" that Showalter discusses means not only that women are more often than men diagnosed with mental illnesses, not only that there are more men in the medical profession diagnosing women with mental problems, but that the very concept of mental illness, in literature presented as the trope of madness, becomes pathologized and feminized at the same time.

Literary representations of madness expose the mechanism operating in patriarchal structures that otherwise remain invisible, because these mechanisms inform the dominant, patriarchal discourse which makes any representation of a non-patriarchal society appear crazy, if not impossible. The fictionality of these representations is precisely what enables their deviation from the patriarchal norm. If we look beyond the label of "craziness" or "madness", what we see is subversion –and hope. Helen Small suggests a similar reading of the trope of madness in fiction, pointing out that literature has a privileged relationship to madness, which rests on its "capacity to gesture beyond rationalism and beyond words towards the emotional tenor of an experience otherwise silenced by the language society gives us" (Small 1996: 19). Showalter elaborates on this same point, observing that "hysteria is no longer a question of the wandering womb; it is a question of the wandering story and of whether that story belongs to the hysteric, the doctor, the historian, or the critic" (Showalter 1985: 335). The power executed over the narrative in its labelling as "mad" is the direct consequence of the power structures which leave little room for subversion. Mad women are those who rebel against the patriarchal structures within which they are assigned the position of madness, but it is equally those who conform to the patriarchal rule and are excluded from language that would allow for a different mode of representation.

The depiction of mental illness as a gendered phenomenon suggested by Showalter is not limited to nineteenth century literature. Lori Gruen and Fiona

Probyn Rapsey claim that “The hystericizing of women and the reclaiming of hysteria as a form of feminist resistance has never gone away. It helps us understand how animal advocates, whose objections extend to anthropocentrism, are also hystericized and pathologized as singular damaged individuals” (2018: 20). It is at this nexus of femininity, madness, and animal advocacy where the boundaries between fictional representations and social activism become porous. Their permeability results in pathologising non-normative social behaviours, but also, on the other hand, it allows for a conceptualization of acts of rebellion against the patriarchal, colonial and carnist social structures which shape the perception of cultural norms and the figure of a feminine, non-normative rebel attempting to dismantle them.

In this essay, I explore the limits of fictional depictions of female characters deemed “mad” or “crazy”, who follow two routes: they either resist the oppressive systems of representation and try –with varying levels of success– to function outside the parameters of heteronormative, non-neurodiverse, patriarchal structures, and it is this resistance which constitutes their “madness”; or they conform to the norms of the patriarchal system and are labelled “crazy”. The two scenarios –resistance to the patriarchal norms and conformity with them– carry very similar results. Both the women who rebel and the women who conform are deemed crazy. But the implications of this labelling are very different: the rebels accept the label and are thus able to turn it into a politically relevant act, whereas the conformists are sentenced to follow the harmful and circular logic of patriarchy.

The aim of my essay is to discuss the possibility of challenging and escaping the overlapping discriminatory apparatuses of ableism, carnism, and sexism, and representing such a scenario in literary fiction. I use two examples of literary texts which either present the reader with a possibility of escape from the patriarchal norm, or show the consequences of conformity. Laura Restrepo’s novel *Delirium* (2004, English translation 2008) serves to exemplify the narrative showing conformity to the patriarchal power over society and language and its consequences. Presenting the entrapment in the brutal world of 1980s Colombia as it is descending into chaos amid the political impotence of the ruling classes and Pablo Escobar’s dominance, the narrative suggests rather explicitly that “madness” has become the inescapable norm. To illustrate the contrasting literary representation of a gendered, pathologized protest against the patriarchal, carnist norm, I use the example of the recent Nobel Prize winner Olga Tokarczuk’s novel *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* (2009, Spanish translation 2016, an English language version 2018). My immediate aim is to analyse the connection between a literary case representing “madness”

and femininity, trying to reclaim the label of “madness” without falling into the trap of perpetuating stereotypes regarding mental illness or stigmatizing cognitive diversity. I argue that a new model is necessary, preserving and reclaiming the links between “madness” and femininity, while respecting neurodiversity, endowing it with empowering potential.

In order to do so, I attempt to align feminist ethics of care with anti-ableist discourse in the spirit of “entangled empathy” (Lori Gruen), which, as Gruen explains, “resists the division between reason and emotion and seeks to not just enhance our pursuit of justice but provide us with meaningful, caring ‘crazy’ – in the sense of counter-normative, excessive ways to enrich our relationships in that pursuit” (Gruen 2018: 28), thus preparing the ground for a definition of subjectivity that goes beyond binarisms (man / woman, healthy / ill, rational / emotional, able-bodied / disabled, human / nonhuman) and takes into account our varied entanglements as constitutive of our subjecthood. My claim is that counter-normative subjectivities represented in fiction – such as the narrator of *Drive Your Plow* – dramatize the tension between the demands of the heteronormative, non-neurodiverse, dominant culture and the subversive undercurrent tearing the supposedly smooth fabric of representations apart, with its centrifugal force introduced by the characters that do not comply to the norms of gendered and human subject, in other words, those deemed crazy, mad, lunatic; those, furthermore, who accept those labels and turn them into a sign and method of resistance, forcing the centre (the normative, the hegemonic) to acknowledge the periphery.

2. Rebellion as Madness: *Delirium*

Delirium, Laura Restrepo’s novel, is a narrative centred on Agustina’s descent into madness, whose story her husband Aguilar (one of the narrators) is trying to piece together. In the backdrop to this main narrative there is Colombia under the brutal dominance of Pablo Escobar. I argue that the madness portrayed in the narrative is the madness of patriarchy, whose logic silences certain voices while forcing others into a position of precarious power they cannot sustain. Patriarchy creates its own vision of familial relations, and that leads me to the second aspect of madness I explore. This essay examines the way that the narrative in the third person precludes a possibility of rebellion, and just as patriarchal power structures underlie societal relations, the patriarchal societal and familial structures also inform the representation of familial stories, whose subversive character is only revealed through ekphrasis, enabling the hidden

narrative to emerge, wrung out from the stifling grasp of the dominant patriarchal discourse.

“I knew something irreparable had happened” are the opening words of the novel *Delirium*, spoken by one of the narrators, Agustina’s husband, Aguilar. Nothing suggested the impending crisis, Aguilar says, except for Agustina’s premonitions, which he had not heeded, because, in Aguilar’s words, “how was I to believe her when Agustina is always predicting some catastrophe” (Restrepo 2008: 1). This disbelief is a sign of a wider systemic problem: women with their hysterical nervousness and fearful intuitions are not to be trusted, which is the conclusion reached on the premise of the dichotomous distinctions between men and women, whose aim is to support the patriarchal structures of society and culture. Women, standing on the side of intuition, nature, passivity, etc., will always predict catastrophes, which men, representing in this closed-off scenario reason, culture, activeness, must disregard. The outcome, just as is the case with rigid patriarchal structures in society, is disastrous for both parts of the equation: women are mistrusted, men fail to heed the warning whose signs they can only see with a hindsight. The first paragraph of the novel outlines for the reader the relationship between the couple, which will be symptomatic for larger scale relationships in the text. In other words, the structures within the family mirror the patriarchal structures of society, and it is the society of Colombia in the 1980s, with Pablo Escobar performing the role of *pater familias*, the *de-facto* violent and brutal head of the corrupt paternalistic state.

These parallels between family and state are signalled early on and stressed throughout the text. Aguilar asserts, “I wanted to convince myself that my wife’s breakdown [was] one of those murky episodes that are increasingly common in this city where everyone’s at war with everyone else”; in the same sentence Aguilar likens Agustina’s predicament to the “stories of people who’re [...] given *burundanga*, an herbal extract that makes them do things against their will” (Restrepo 2008: 6). Just as mistrust of a female-coded predilection to hysterical premonitions is dismissed, so is the ability to act rationally questioned: the influence of a narcotic substance robs people of their free will and they cannot be held accountable for their actions. In the chaotic world of a drug lord’s domination over the ineffective political system, with explosions and daily acts of violence plaguing the city, one’s nervous breakdown becomes but one of the many possible reactions to the abnormal that has become the norm.

Such a reading of madness is in alignment with Lloyd Hughes Davies's, who discusses the conflation of national paternalism with a familial one.¹ He points to the similarities between the roles Pablo Escobar and Carlos Vicente (Agustina's father) play in the arena of politics and in family, respectively. The result is a society "where those unable to conform to the rules descend into a state of psychic alienation, conveniently labelled madness by mainstream opinion" (Davies 2013: 2). He claims that in this context, madness is no longer exceptional; rather, "it approximates [...] to social norm, occupying a position of inclusion and becoming the inside of Colombian culture" (Davies 2013: 2). Yet, what needs to be stressed is that madness is always relational, and it depends on the definition of the norm, so if it becomes the norm, it is no longer madness. This somewhat circular definition of madness that I am proposing points to the central paradox at the core of it, namely, that madness does not disappear when one conforms to the rules of society; madness ceases to be madness when enough people become mad. When it becomes the predicament of the majority, it is no longer madness; it is normalized and regulated by the dominant discourse which it incorporates and engulfs.

The novel recognizes this paradox and poses the question about the origin of madness, speculating whether it can be located in society, or in the self. Aguilar does not believe that his wife was not under the influence of an intoxicating substance; if he chose to believe that there was no drug involved, he would have to accept what to him is unacceptable: "that the only problem is my wife's naked soul, and that the madness issues directly from her, without the mediation of outside elements, without mitigating factors" (Restrepo 2008: 6). The idea that madness comes from the outside is preferable, because it leaves the identity (or the soul) of the afflicted person intact; the corruption is greater if madness originates in one's self.

What I want to suggest, however, is that one is just a flipside of the other: it does not matter whether madness comes from the outside or from within, because, ultimately, this is the wrong question to ask. What we should be asking instead is whether the externally imposed definition of madness is internally accepted (which would suggest the supposed origins of madness in one's core) or whether it is rejected (which places the onus on society). In both cases, in fact,

1 Several critics propose a similar argument: that it is the society, and not an individual, who is mad. Thus, for example, Alejandro Sánchez Lopera claims that what is "delirious" is "the social body itself" (2014: 63). It is also the point of departure for Juan E. Villegas-Restrepo's essay, which focuses on the polyphonic aspects of the novel.

the definition of madness remains a socially constructed agreement: whether the labelled individual accepts madness as their predicament or not does not change the fact that they are not the ones defining the norm and deviation from it.

Of course, only one version is socially acceptable. Society wants the individual to accept the label of a mad person, because once it is accepted, responsibility is removed from society. It becomes a personal issue and the question of one's soul. So when Aguilar tells us that he would prefer to be given the blood test results evidencing the use of drugs, he is suggesting that he would rather blame society than Agustina's "naked soul"; the logical consequence of this perception is that she is herself to blame. Agustina is the problem.

This assessment of madness aligns perfectly with the patriarchal context in which it arises. Aguilar, the rational man, takes on the responsibility to explain his wife's madness, as the woman –irrational, emotional, prone to catastrophic predictions– cannot find an explanation for it herself. The gravity of the situation is suggested through Agustina's lack of attention to her looks: when she is mad, she does not even want to prettify herself for her husband; she "succumb[s] to slovenliness in matters of appearance" and "spends day and night in pajamas, or at most a sweatshirt" (Restrepo 2008: 66). Aguilar concludes with disbelief, "it's as if her entire horizon of events is contained within herself" (Restrepo 2008: 66). Within the patriarchal logic it is impossible to believe that a woman might be an end in and of herself.

It is only by stepping out of the binary discourse assigning men and women places of rationality or madness that we can see an alternative explanation of Agustina's condition, and an alternative understanding of madness. I want to claim that it is not so much that madness "approximates to the social norm," (2013: 2) to evoke Davies; rather, my argument would be that it is the conformity to the (patriarchal) rule that produces madness, and that seeing the subject aberrant from the start (a woman, the man being the norm), madness does not emanate from within, it is not a matter of the soul. Neither is it a matter of the state and social norm. Madness is a byproduct of the acceptance of the social (patriarchal) norm, and lack of resistance to it. Society produces subjects who see themselves as mad, according to the definition of the majority. Once the subject accepts it, they project the image of madness coming from within. Madness comes into being at the moment of relinquishing resistance.

Thankfully, this subjection to the rule of majority can never be fully realized. Moments of resistance and subversion are found within the patriarchal rule and within the patriarchal narrative outlining the obvious female-coded malady, obscuring its own culpability. In *Delirium*, I want to argue, the main

mechanism allowing for resistance to and subversion of the dominant system is ekphrasis, that is to say, a literary depiction of another artistic medium, which in Restrepo's novel is photography.

Photographs perform an important rhetorical function in *Delirium*, as they constitute the vehicle for the grand revelation of the corruption at the core of the protagonist's family and, possibly, help explain her descent into "madness." The photographs that Carlos Vicente took of his wife's sister, Aunt Sofi, become a document of his infidelity; his wife's lack of reaction at their surfacing and placing the blame on the son, Joaco, are a grander transgression as they prove the mother's and son's corroboration of the lies that in the end poison the family; and these facts in combination are only a few among what is aptly dubbed "the Londoño Catalog of Basic Falsehoods" (Restrepo 2008: 244). Perhaps more importantly, though, before the secret photos are revealed and the revelation is hushed up, Agustina and Bichi use them for their secret ceremonies, involving elaborate costumes, rehearsed gestures, and at a culminating point, displaying the photos and their contemplation. The two siblings swear secrecy to never speak of the photos or to show them to others, so when Bichi confronts their father about them and reveals them to the family, Agustina construes it as a betrayal.

Another important picture involves Pablo Escobar, the self-professed "Father of the Nation" (Restrepo 2008: 38). Midas McAlister, Agustina's former boyfriend, who left her when she got pregnant, narrates the fragment of the novel in which Escobar shows him the picture:

The picture was really incredible, Pablo Escobar, the most wanted man in history, in a white shirt and with his face bare, no dark glasses or cap or fake beard or plastic surgery, just standing there, as he is, leaning like any tourist against the railing around the White House, which you could see behind him with its Greek columns and the triangular pediment of its north face, so as I looked at that picture, Agustina angel, I said, Unbelievable, Don Pablo, President Reagan is looking for you everywhere and there you are right at his front gate, and he replied, Reagan's problem, Midas my friend, is that he's the one behind bars. (Restrepo 2008: 80)

The two sets of pictures: the one evidencing Carlos Vicente's betrayal and the one portraying Pablo Escobar's boldness, are linked by important similarities. First of all, they both represent patriarchal power and its corrupting effect: both men involved in the pictures are fathers (of the family and of the nation) who betray the code that upholds their position of power. They are able to take the pictures or be in them, because their position at the top of the patriarchal hierarchy guarantees their lack of accountability, so these pictures are simultaneously an illustration of the patriarchal power and its perversion. These pictures are also

parallel in the way their revelation frustrates any hope of consequences for the betrayal their subjects perpetrate. Agustina's father is protected by the mother and their older son, while the US, supposedly on a mission to get Escobar and cause his downfall, is powerless to prevent his display of arrogance and further damage to the country where he terrorizes his own people. These photos, then, represent moments where patriarchal power is presented as truly what it is: a bullying hegemony; and while the narrative cannot go against the patriarchal discourse that controls it, the pictures, belonging to a different order of representation altogether, can.

These moments in the novel involving photographs illustrate what William Mitchell calls "ekphrastic fear." He discusses ekphrasis by dividing its perception into three phases, "the ekphrastic indifference", "hope", and finally, "fear." The first phase is characterized by an acceptance of the clear-cut division between a pictorial representation and its description, and an assumption that one can never replace the other. The second phase rests on the idea of the deferral of mistrust in the power of words to convey the visual, while the third phase brings apprehension that the division between the words and the pictures might collapse. Mitchell posits that the third phase provides "dangerous promiscuity" between the visual and the verbal, and this is precisely what the reader faces in *Delirium*: the photographs show what cannot be represented verbally, while functioning within a text that relies on a verbal revelation of the main mystery of the novel, which is the reason for Agustina's madness. The ekphrastic moments in *Delirium* show the failure of the patriarchic structures of power which inform the novel's ideological investment, and in this collapse between the visual and the verbal they suggest the only possibility and rebellion against the dominant patriarchal discourse.

These ekphrastic moments do not prevent madness, nor do they reverse it. But they do provide a suggestion that another way of organizing familial and social relations is possible: one not based on patriarchal control and abuse, but on care and acceptance of difference. And while *Delirium* does not offer a clear alternative to the patriarchal structures, as it stops short of a presentation of a successful rebellion against them, it hints at either queerness (in Bichi's case) or madness (in Agustina's) presenting us with a possibility of tearing down the veil of the patriarchal discourse and re-imagining the familial and societal relationships.

3. Conformity as Madness: *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*

Drive Your Plow has been variously categorized as an “astonishing amalgam of murder mystery, dark feminist comedy and paean to William Blake” (Sarah Perry 2018), a “philosophical lament disguised as a whodunit” (Kamil Ahsan 2019), or an “ecological thriller” and a “*wunderkammer* of human and animal struggle and interdependence” (Hannah Weber 2019). The difficulty with labeling the work reflects the subversive character of the prose, and suggests the limitations of what the critics and readers are willing to accept as plausible motivation and credible message of the work; in the words of one reviewer, “the story has [...] the reader, hitting the limits of capability, of believability, even a real and tangible limit –like a national border” (Ahsan 2019). The fact that the narrator, a woman named Janina, is an elderly recluse, variously and at multiple occasions described by other characters in the novel as a “madwoman” or “a crazy old woman” does not make it easier for the critics to situate her as a believable rebellious agent whose call to action should be heeded. But I want to claim that this is precisely where the power of the novel lies: if we suspend our suspicion not just of the narrative produced by a character labelled crazy, but if we rid ourselves of our suspicion of the label of a mad or crazy person, and if we accept the label like Janina does, then we might be able to understand the story of marginalization and stigmatization that *Drive Your Plow* invites us to question and to rebel against.

The narrative, presented from the first person perspective, is set in a village on the Czech-Polish border, where most houses are summer residencies, and those who stay for the harsh winter decide to do so, actively looking for solitude and thus situating themselves on the margins of society. The narrator and her few friends are not uncultivated peasants: they speak French and Latin and they occupy themselves translating William Blake from English into Polish. Janina, the narrator, adds to her collection of eccentricities by drawing horoscopes, and it is this combination of philosophical perspectives, derived from Blake and from Swedenborg, that makes it even more difficult for the villagers to accept her. It is also in an equally eccentric manner that Janina explains to the reader the series of murders which happen in the vicinity: the wild animals, hunted for sport, are taking revenge on the humans. That in the course of the narrative the reader begins to believe in the plausibility of this explanation is perhaps the greatest feat the novel accomplishes.

In fact, a careful reader will discover that the philosophical background laid for the discussion about animal rights is solid, and contains references to the

philosophers and scholars whose voices have been considered ground-breaking in the debate concerning humans and nonhumans.

Thus at one moment we hear the narrator's musing on the matter of animal killing:

The nastiest criminal has a soul, but not you, beautiful Deer, nor you, Boar, nor you, wild Goose, nor you, Pig, nor you, Dog. Killing has become exempt from punishment. And as it goes unpunished, nobody notices it anymore. And as nobody notices it, it doesn't exist. [...] Crime has come to be regarded as a normal, everyday activity. Everyone commits it. That's just how the world would look if concentration camps became the norm. Nobody would see anything wrong with them. (Tokarczuk 2018: 113)

Janina here comments on the normalization of animal suffering, sketching a risky parallel: killing animals today is comparable to the treatment of humans in concentration camps. Tokarczuk is obviously not the first writer to suggest this correspondence; another Nobel laureate (1978), Isaac Bashevis Singer, says in one of his short stories: "In relation to [animals], all people are Nazis; for the animals, it is an eternal Treblinka" (1982: 307). A similar comparison is suggested by Elizabeth Costello, John Coetzee's character and alter-ego, who also sees the Nazi death camps as an appropriate analogy for the modern treatment of animals farmed for meat.

The philosophical and literary allusions do not end there. When Janina asks a question, "What sort of a world is this? Someone's body is made into shoes, into meatballs, into sausages, a bedside rug, someone's bones are boiled to make broth... [...] What sort of a world is this, where killing and pain are the norm? What on earth is wrong with us?" (Tokarczuk 2018: 114), she is effectively asking a question about human compassion which echoes Jacques Derrida's proposition:

the question is not to know whether the animal can think, reason, or speak, etc., something we still pretend to be asking ourselves (from Aristotle to Descartes, from Descartes, especially, to Heidegger, Levinas, and Lacan, and this question determines so many others concerning *power* or *capability* [...]). The *first* and *decisive* question would rather be to know whether animals *can suffer*. (Derrida 2008: 27)

Derrida here is referring to Jeremy Bentham (1748-1832) who stated decisively more than a century earlier, "The question is not, Can they *reason*? nor, Can they *talk*? but, Can they *suffer*?" (Bentham 1988: 311). Tokarczuk's narrator's answer to these questions, just like Bentham's and Derrida's, would be that beyond a shadow of a doubt nonhuman animals can suffer, and that this is the basis for our ethical responsibility toward them.

This philosophical alignment constitutes, however, the basis for the narrator's rejection by the representatives of the mainstream cultural norms. She is ostracized and considered crazy precisely because of her care and recognition of animal suffering. It is not, however, how others see her that is important; what matters more is that Janina recognizes the label others attach to her actions and preoccupations, and she accepts it. It is in this acceptance that I see a sign of resistance against the patriarchal, carnist norm; and it is in this gesture that a subversive potential lies.

Tokarczuk's narrator finds a variety of reasons for accepting the label of madness. In one instance she admits to being hurt by it: "It occurred to me that like everyone else, he took me for a madwoman, and it hurt my feelings. Tough. As it says in Blake: 'Opposition is true friendship'" (Tokarczuk 2018: 96); yet, it also becomes an occasion to re-evaluate the meaning of companionship as based on difference, and not similarity, which opens up ways of forming multi-species alliances. In another instance, the narrator makes it clear that she expects the term to be violently thrown at her as a term of denigration: "In the doorway I heard them snorting with laughter, and the very words I had predicted: 'Crazy madwoman'" (Tokarczuk 2018: 27); she is aware of the binary structures of thought that her opponents display, according to which she is either an object of ridicule, or a pathologized, gendered subject: "The Commandant wasn't sure if I was making fun of him, or if he was dealing with a madwoman. There were no other possibilities" (Tokarczuk 2018: 25). Finally, she understands that being seen as a mentally unstable person is not just connected to the perception of a subject organized by the hierarchical differences of gender and age, but it is a matter of power structures encompassing all these variants: "I could almost hear his thoughts – to his mind I was definitely a 'little old lady', and once my accusatory speech was gathering strength, 'a silly old bag', 'crazy old crone', or 'madwoman'. I could sense his disgust as he watched my movements and cast (negative) judgement on my taste. He didn't like my hairstyle, or my clothes, or my lack of subservience" (Tokarczuk 2018: 24). She becomes an embodiment of the total otherness, in terms of gender, age, and neurodiversity.

This is, doubtlessly, a dangerous position to occupy and to theorize: the label of a mad woman might be seen as ableist, one that trivializes and dismisses the double suffering that people with mental illnesses face, which is the suffering of an illness itself, and the pain of social rejection that the label signifies. But I would like to stress, after Gruen and Probyn-Rapsey, that "Reclaiming the 'crazy' is an important tactic" (2018: 23) as it allows for a reevaluation of subject categories and an examination of the criteria for subjectivity and humanity. Gruen and Probyn-Rapsey highlight the fact that "'Crazy' projects reclaim a

label, reverse the gaze, and [...] are attuned to the risk associated with being seen as mad and as angry, as unable to adjust to injustice” (2018: 23). In this way, reclaiming the label of craziness, much like what happened with the terms “queer” or what is happening right now with the term “feminist”, means not only blunting the criticism of social rejection, but endowing the act of acceptance of the label with radical subversive potential.

The reversal of the gaze must be understood not only as a feminist tactic of rejecting patriarchal systems of representation, but also as a manner of taking the focus of inquiry away from what is considered a hysterical, pathologized attention to humanity’s other, and redirecting it toward the very categories of humanity and its other and, more specifically, human abuse of the animal other, which brought us to the point at which we find ourselves now, close to the point of extinction and man-made ecological catastrophe on an unprecedented scale. There is a danger implicit in the reversal of the gaze: both non-neurotypical subjects and gendered subjects have long been considered incompatible with the category of humanity, so the label of craziness might be perceived as a retreat rather than an advance. Yet, I want to stress that a theoretical reconsideration of the very idea of subjectivity, conducted from the perspective of gender studies, disability studies and animal studies is necessary, to ultimately redefine humanity, which means going beyond not only sexism and ableism, but anthropocentrism as well.

This redefinition may well find its starting point with Derrida: “tout autre est tout autre”, he states, and explains that “the wholly other, more other than any other” is what “*they* call an animal” (2008: 11). The absolute otherness of animality must be seen as a (neglected) starting point for a discussion of other forms of otherness, since, as Dominick LaCapra reminds us, “A decisive difference between humans and other animals may, in certain contexts, also be linked to the postulation of decisive differences between categories of humans based on gender, sexual orientation, race, and class” (2009: 154). Kari Weil confirms this view when she stresses, “nonhuman animals have become a limit case for theories of difference, otherness, and power” (2012: 3). It is only through commencement with the absolute other –the nonhuman animal– that we can proceed with a reconsideration of the ontological paradigm.

One finds hints at recognition of the absolute otherness in animals and a necessity of recalibrating human perception of nonhumans in Tokarczuk’s novel. Janina, the narrator, says, “Its Animals show the truth about a country [...].Its attitude towards Animals. If people behave brutally towards Animals, no form of democracy is ever going help them, in fact nothing will at all” (Tokarczuk 2018: 73). The suggestion here is that the recognition of human

perception of other animals is indicative of our perception of the structures of power in the political sense as well. Treating human perception of nonhumans as a testing ground for how we understand our own humanity is understood as an ethical question; when the narrator is accused of having “more compassion for animals than for people” she denies the validity of the claim by saying, “That’s not true. I feel just as sorry for both” (Tokarczuk 2018: 76), equating in this way her perception of ethical responsibility toward both human and non-human animals, and rejecting the binary distinctions between the two categories. This conflation of political and ethical responsibility is further stressed when the narrator voices her idea of a correlated development of humans and nonhumans, saying, “People have a duty towards Animals to lead them –in successive lives– to Liberation. We’re all travelling in the same direction, from dependence to freedom, from ritual to free choice” (Tokarczuk 2018: 76). Equating human with nonhuman animal derives from a recognition of vulnerability and suffering forming the common ground for both, but is taken further here to include not only individual ethical choices and one’s perception of duty towards the other, but is also transferred onto the political sphere, where the interests of one are equated with the interests of the other.

The narrator’s concerns are dismissed and misunderstood precisely because the underlying principles for her concerns are formed on the basis of alliances between humans and nonhumans, which go far beyond the alliances an average person can imagine. Her ideas are met with condescension: “You’re exaggerating. [...] I find it truly puzzling. Why is it that old women... women of your age are so concerned about animals? Aren’t there any people left for them to take care of?” (Tokarczuk 2018: 115). In other words, her preoccupation with nonhumans is considered a sign of senility and sentimentality, which combines sexist, ageist and ableist perceptions of the concern for nonhuman animals. As Probyn-Rapsey puts it, a woman who cares for animals forms “a dangerous alliance: dangerous to her precarious grip on humanness and its psychic corollaries (reason, rationality, transcendence)” (2018: 207). The accusation of madness which is a logical outcome of the rejection of this concern is structured along the patriarchal, ableist and anthropocentric lines. Liz Bowen explains the conflation of these excluding paradigms, stating that “discourses used to denigrate animal lovers are screens for disdain toward other identity categories [and] tend to be aimed at figures whose gender, sexuality, age, race, mental health status, and/or class already position them as marginal” (2018: 253). What Carol J. Adams names “the interlocking oppressions” (2010: 304) of women and animals can be extended to include the ableist and ageist categories of mad women.

4. Conclusions

The two novels discussed in this essay belong to a long line of fictional representations of madness and mad women; Restrepo's narrative continues the line quite without innovation, portraying a delirious female character caught up in the patriarchal discourse and described from within it by a male narrator (or in fact, several of them). Tokarczuk's text presents an alternative to the usual discussion of the "female malady". The critical difference between the texts is that Restrepo's character who is considered mad is devoid of the possibility of self-description; Tokarczuk's madwoman is an assertive first-person narrator who accepts the label of madness in a subversive gesture.

Discussing the two novels reveals the crucial differences between representations of madwomen in fiction: both novels entail a critique of a violent macho society which holds the descriptive power over the characters considered crazy from the patriarchal viewpoint. The perspective informs the particular representation of madness in each case: the first person narrator accepts the label while asserting her rebellion against the societal status quo; while the third person narration sentences the madwoman to misrepresentation and silence, disempowering her and preventing her open rebellion.

In Tokarczuk's novel –in contrast to Restrepo's– we come across a narrator who identifies herself as an old lunatic, but because she displays awareness of the ableist, sexist and anthropocentric categories used to describe her, she is able to return the gaze and reverse the stereotype, inviting the reader to participate in the discussion about the basis of identity categories and the underlying ideas about the structuring of power within the patriarchal, carnist society. By making her novel a crime story in which the perpetrator is revealed at the end, and gets away with her crimes, Tokarczuk also opens up the grounds for a discussion of individual guilt in an inherently unjust society. Restrepo's novel also implies critique of an unjust society, but by depriving the mad character of a voice, it also deprives her of the means to protest, suggesting only surreptitiously (through ekphrasis) that it is at all possible. If Derrida situates the source of philosophy in a confrontation with the nonhuman animal, for Tokarczuk, arguably, it is also where the foundation of fiction must be recognized. For Restrepo, the larger question of a creation of a just, less violent society is not successfully resolved; and madness, with its subversive potential, is rendered impotent, as it is only ever seen from the patriarchal perspective. *Drive Your Plow* issues an invitation to see beyond the limitations of the patriarchal discourse: to recognize and embrace the madness of the limits of representation of the human subject, in order to transgress them. Ultimately, it is acquiescence to

a brutal, unjust, restrictive and lethal order that is pathologized, and not protest against it. Literature thus remains the source of hope. A different world is, after all and against all odds, possible.

Bibliography

- Adams, Carol J. 2010. "Why Feminist-Vegan Now", in: *Feminism and Psychology* 20.3, 304.
- Ahsan, Kamil. 2019. "Drive Your Plow is Philosophical Lament, Disguised as a Whodunit", *NPR* (16 August), in: <https://www.npr.org/2019/08/16/751323423/drive-your-plow-is-philosophical-lament-disguised-as-a-whodunit> [30-5-2020].
- Bentham, Jeremy. *The Principles of Morals and Legislation*. Amherst, NY: Prometheus Books, 1988.
- Bowen, Liz. "On Outcast Women, Dog Love, and Abjection between Species" in Gruen and Probyn-Rapsey, eds., *Animaladies*, 252–268.
- Davies, Lloyd Hughes. "The Politics of Pretence: Woman and Nation in Laura Restrepo's *Delirio*", in: *Culture and History Digital Journal*, 2.1 (2013).
- Derrida, Jacques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills, ed. Marie-Louise Mallet. New York: Fordham University Press.
- Gruen, Lori, and Fiona Probyn-Rapsey, eds. 2018. *Animaladies: Gender, Animals, and Madness*. London: Bloomsbury.
- Gruen, Lori. 2018. "Just Say No to Lobotomy", in: Gruen and Probyn-Rapsey, eds., *Animaladies*, 28–42.
- LaCapra, Dominick. 2009. *History and Its Limits*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Neath, Glen. "Battling Madness.", in: *New Statesman*, 27 August 2007: 50
- Perry, Sarah. 2018. "Drive Your Plow over the Bones of the Dead by Olga Tokarczuk: the Entire Cosmic Catastrophe", *The Guardian* (21 September), in: <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/21/drive-your-plow-over-the-bones-of-the-dead-review> [30-5-2020].
- Probyn-Rapsey, Fiona. 2018. "The Crazy Cat Lady" in Gruen and Probyn-Rapsey, eds., *Animaladies*, 204–216.
- Restrepo, Laura. *Delirium*. 2008 [2004]. Trans. Natasha Wimmer. London: Vintage.
- Sanchez Lopera, Alejandro. 2014. "Surcar la Moral: *Delirio* de Laura Restrepo", in: *Estudios de Literatura Colombiana*, 34: 63–80.

- Singer, Isaac Bashevis. 1982. *The Collected Short Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. New York: Penguin.
- Small, Helen. 1996. *Love's Madness: Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800–1865*. Oxford: Oxford University Press.
- Tokarczuk, Olga. *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*. 2018 [2009]. Trans. Antonia Lloyd-Jones. London: Fitzcarraldo.
- Villegas-Restrepo, Juan E. 2014. "Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo", in: *Estudios de Literatura Colombiana*, 34: 81–98.
- Weber, Hannah. "Drive Your Plow over the Bones of the Dead by Olga Tokarczuk" in: <https://www.worldliteraturetoday.org/2019/winter/drive-your-plow-over-bones-dead-olga-tokarczuk> [30-5-2020].
- Weil, Kari. 2012. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press.

Ryan Prout

Profit, Loss, and Collateral Damage: Disability and the Bomb in *Dr. Fischer of Geneva*

Abstract: This chapter sets out a close reading of the ways in which disability figures in *Dr Fischer of Geneva, or the Bomb Party*, and examines the film adaptation from a similar perspective. It makes reference to David Mitchell and Sharon Snyder's work on Melville and disability in order to support the suggestion that Greene uses disability in *Dr. Fischer* to interrogate a parasitic economy. With reference to several of the tripartite schemas that have been proposed as paradigms for determining the relationship between a written source and a filmed adaptation, the chapter establishes the principle differences between the representation of disability on the page, and on the screen. It argues that the work of isolating the instances of representation of disability, and of the discourses around it, in the two versions of the narrative is a necessary preliminary to re-reading *Dr. Fischer* as a text amenable to a literary disability studies perspective.

Keywords: Disability, Adaptation, Graham Greene, Parasitic economy, War

Palabras clave: Discapacidad, Adpatación, Graham Greene, Economía parasitaria, Guerra

1. Introduction

One of Graham Greene's last novels, *Dr Fischer of Geneva or the Bomb Party*, was published in 1980, and adapted as a made for television film in 1984. The story concerns a British man, Alfred Jones, the son of a diplomat, who was wounded in the blitz, which took his left hand. After the war he relocates to Switzerland where he uses as a translator, at a confectionery factory in Vevey, the languages he learned in the countries where his father was posted.¹ He tells his story in the first person, with a summative reflection at its end where the reader is directly addressed, somewhat in the style of a picaresque tale.

Jones lost his first wife twenty years before the beginning of the story recounted in the novel. She died in childbirth so that he also lost his infant daughter. He meets Anne-Luise Fischer, a woman much younger than he is, at a café, and

1 Vevey is home to the headquarters of Nestlé, the Swiss multinational food and drink processing company. Jones' description of the building where he works corresponds to the premises still occupied today by what is now the world's largest food company.

they are soon married. Her father, a widower, is very wealthy and entertains himself by holding parties, infamous for their sinister eccentricities, to which a select few equally rich guests are invited. He humiliates these guests before rewarding them with expensive presents. Despite having no personal fortune, Jones is invited to enter into this strange circle and is a witness to Dr Fischer's peculiar hospitality.

Jones attempts to take his life after Anne-Luise dies in a skiing accident. At a point where he has become indifferent to his own existence he attends Dr Fischer's last and most dramatic party. At this last party, the Bomb Party, the guests are urged to play a potentially fatal game of chance in order to obtain their presents. Dr Fischer is confronted by Jones, and by Steiner, a man he betrayed and whose life he ruined out of jealousy. Seemingly aware for the first time of the extent of his self-loathing, Dr Fischer shoots himself.

The novel, and the film based on it, include many of the features characteristic of Greene's fictional writing: tragic loss, a crisis of faith, characters caught in convalescent existentialism, betrayal, and moral dilemmas brought on by the awareness of human corruption. It is the addition of a physical disability to this mixture, in which the symbolism of flaws and frailty is so significant, that leads me to single it out for the close textual and filmic analysis that follows in the subsequent sections of this chapter.

In *Dr. Fischer* and in *Alfred Jones*, we encounter a protagonist who has a physical disability as well as a back history of wartime psychological trauma. This poses the question of how disability intersects with Greene's customary thematic strands. What can be learned about how Greene represents disability by looking closely at the novel, and at the film, through a focus pivoted towards analysis informed by disability studies? Previous studies of the novel, such as Mark Bosco's in *Graham Greene's Catholic Imagination* (2005), have opened up *Dr Fischer* to interpretation by examining its latent religious allegory and showing how this gives the novel narrative coherence. This approach, however, does not home in on the question of disability.

I attempt to fill this gap here firstly by setting out a close reading of the ways in which disability figures in the text, and, secondly, by examining the film adaptation from a similar perspective. I make reference to David Mitchell and Sharon Snyder's work on Melville and disability in order to support my suggestion that Greene uses disability in *Dr. Fischer* to interrogate a parasitic economy. In the concluding part of the chapter, I refer to several of the tripartite schemas that have been proposed as paradigms for determining the relationship between a written source and a filmed adaptation. However, the emphasis in my close analysis is not on theories of adaptation *per se* but rather on noting

differences between the novel and the film, not in order to rank them or to pose questions about fidelity, epigonality, or adaptation beyond fidelity, but as an exercise that allows me to isolate the instances of representation of disability, and of the discourses around it, in the two versions of the narrative. This work, I would argue, is a necessary preliminary exercise if we are to re-read *Dr Fischer* as a text amenable to a disability studies perspective.

Furthermore, there is no theoretical paradigm of adaptation specifically suited to texts about disability, or to texts that we read as being about disability. Nor, arguably, could there be, at least, not a model of the sort that makes universally applicable theoretical claims, given the array of experiences and representations presumed by the phenomenological dimension of disabilities.

A further question that is threaded through my analysis concerns the degree to which the reader of the book, and the viewer of the film, apprehend Jones' disability differently on account of the shift from a prose based to an image based narrative format. It is by keeping this question in mind, and thus being attentive to the respective limits and resources of the original novel and the film adaptation, that the contribution addresses the remit of this collection. What are the limits of Greene's fiction about a man left physically disabled by World War II?

2. *À table*: Power Dining and Faulty Articles

Attributed simply to Herman Melville, *Dr Fischer* begins with a quote from *Moby Dick*: 'Who has but once dined his friends, tasted what it is to be Cæsar (Melville 1929: 157). The fragment that Greene takes from 'The Cabin-Table', chapter 34 of *Moby Dick*, references the relative acquiescence of the 'Warlike but still deferential cubs' (157) when summoned to a table presided over by Ahab where he possesses a 'Witchery of social czarship' (157) that quells hierarchical tensions and insubordination that, only moments before, had been a feature of the interaction between the now more passive table companions. Jones will describe Dr Fischer as reminding him, in the control *he* exercises over his dining companions, 'Of a huntsman controlling his pack with a crack of the whip' (58). However, I would not suggest that the epigram from *Moby Dick* invites us to read Dr Fischer as a land-based Ahab since aspects of Melville's protagonist are dispersed across several characters in Greene's novel. While Dr Fischer's obsessive jealousy and his determination to humiliate and shame others resembles in its single-mindedness Ahab's monomaniacal pursuit of vengeance upon the whale, it is Alfred Jones, an Englishman outside Dr Fischer's circle of super-rich tax evaders, who shares with Ahab the loss of an extremity. Unlike Ahab,

however, Jones's disability has not occasioned in the novel's protagonist any fixation upon revenge.

Nevertheless, in his first-person narration, Jones does introduce himself to the reader such that the first expression of subjectivity associated with him is the sensation of detestation: 'I think that I used to detest Dr Fischer more than any other man I have known just as I loved his daughter more than any other woman' (Greene 2010: 8). The apposition of love and detestation, characteristic of the novel's Manichean binarism, rapidly undoes the idea that Jones is consumed by hate, or by hate alone. We cannot view him, therefore, as another permutation of the character paradigm that equates disabled subjects with fanatical hatred, even if the novel, when taken as a whole, frames its disabled protagonist in a text that, to an extent, is a disquisition on the subtle differences between what it means to hate, and what it means to despise.

There are further resonances between *Dr Fischer* and *Moby Dick* and its maritime ambience, conjured by Greene's choice of epigram, and I return briefly to these in a later section. In terms of its *thematic* purpose, however, and the bringing into dialogue of capital wealth and disabled bodies, the novel may be closer to another of Melville's works, *The Confidence Man* (first published in 1857), than it is to *Moby Dick* and this suggestion will also be expanded on in what follows. Before returning to the conversation between Greene's text and Melville's, I want to focus first on the discourse of disability in *Dr Fischer*, and then to look at how this is recomposed in the film adaptation of the novel. Looking at the novel and the film alongside each other responds not only to the study of adaptation, but also to the remit of disability studies in that it brings to the fore questions of how an impairment is visualised in text and in film since the film has to render on screen the specific corporeal manifestation of a physical disability that, by contrast, we are told about in the text, or shown descriptively, and which we thus see as readers in the mind's eye.

3. Miracles and Misfortune? Living with an Acquired Disability in Greene's Text

While the Alfred Jones of the novel does not, despite first appearances, fit within the stereotype of the rancorous cripple, Greene's presentation of him tends towards convention by making him solitary. Aside from the short period of his marriage to Anne-Luise, he has spent much of his life alone, and marginalised, his voluntary exile in Switzerland both a flight from loss, and the result of a form of rejection by his native country. Jones reflects, in retrospect, on the

improbability of his relationship with Anne-Luise and in the course of doing so, relates to himself, and to his reader, the events that led to his acquired disability:

Anne-Luise was more than thirty years younger than I when we met, and there was certainly nothing about me to attract a girl of her age. As a young man I had lost my left hand when I was a fireman in the blitz –that night in December 1940 when the city of London was set ablaze– and the small pension I received when the war was over just enabled me to settle in Switzerland where the languages that I knew [...] made it possible for me to make a living. (Greene 2010: 9)

The wartime details of Jones's biography bring to mind Arthur Rowe, the protagonist of Greene's much earlier novel, *The Ministry of Fear* (1943). Rowe is wracked by guilt for enabling his wife's mercy killing and is then shaken by the blitz, narrowly escaping from the rubble of a house destroyed during an air raid. Like Querry in *A Burnt-Out Case* (1960), Rowe could be defined as someone stuck in a state of convalescent existentialism, and, in a sense, therefore, as disabled. As Tobin Siebers outlines in *Disability Theory*, the constellation of factors that define ability includes not only physical prowess, imagination, and dedication, but also 'The eagerness to strive, including the capacity and *desire* to strive' (2008: 9, emphasis added). By this definition, many of Greene's protagonists lack ability: as convalescents marooned between life and death; among their defining features is the absence of desire, and the lack of eagerness to re-engage with the world around them. And, like Rowe, when he contemplates and then attempts suicide, Jones will manifest this failure to meet all the criteria, of affect and of physical competence, that define ability.

However, in Jones, unlike in Rowe, who escapes the blitz physically unharmed, Greene gives us a protagonist whose physical impairment makes disability embodied as well as an attribute scored in the psyche and relationships of a character. The bodily mutilation that serves as a form of equivalence for a character's state of mind in *A Burnt-Out Case* is instead *lived* physically by Jones: his case, a later one, is that of a man worn down not by politics, or the strain of living in an underworld of spies and spooks, but, as Mark Bosco notes, 'By the unpredictable –and meaningless– accidents of life' (2005: 134).

Just as we see, when examining the broad sweep of Greene's fictional oeuvre, a move towards a coalescence of disability context and experience in *Dr Fischer*, we also see in such an overview that the novel demonstrates a shift from disability as benchmark to disability as protagonist. The provocation of acquired disability through the distribution of watered-down penicillin that fails to treat meningitis, was the measure of Harry Lime's corruption in *The Third Man*. Calloway proves Lime's immorality and wrongdoing to Rollo Martins

by inviting him to gaze on the ‘morons’ created by Lime’s racketeering.² By the time we reach *Dr Fischer* in Greene’s oeuvre, acquired disability is not only the subject of a lesson in ethics and held at a distance – the anonymous dots to which Lime points from the heights of Vienna’s Prater wheel – but a lived experience for a protagonist.

In the same section where Jones establishes the backstory that preceded his meeting with Anne-Luise he also tells us that on the night when he lost his left hand, he also lost both his parents, who were killed in the rubble of their house, and that, already settled in Switzerland, but twenty years before meeting Anne-Luise, his first wife, Mary, had died in childbirth, along with the daughter she was carrying. This history of almost overwhelming personal loss, its details clustered around the loss of Jones’s hand, makes his impairment and his other-bodiedness speak not only to an amputated limb but also to the amputation of family, of domesticity, and of progeniture. Jones’ corporeality functions not so much as a *lieu de mémoire* as it does as a body of knowledge, the tragedy of his familial loss inscribed in an amputation.

There are points in the novel where Jones seems to forget that he has lost a hand and that he has a disability. For example, he reflects that if he does not ski proficiently, this is a factor simply of it being too late in life for him to learn; on another occasion, he notes that Anne-Luise opens screw top jars more easily than he does, not because she, unlike Jones, has both hands, but because she has very strong wrists. Conversely, at other times in his account, Jones repositions his disability as the determining factor in his life chances as when he estimates that it is nothing short of miraculous that he met and married Anne-Luise.

Jones’ self-identity is isomorphic with the loss of his hand in his calculation of the odds required for this miracle to happen, and for his life as a solitary to take a different turn. For example, when Anne-Luise reminds him that she is old enough to live with a partner quite legally, Jones feels nonetheless that he may be doing something wrong: ‘I wasn’t sure that I had not committed [a crime] – a man with only one hand, who was well past fifty, who wrote letters all day about chocolates and who had induced a girl who wasn’t yet twenty-one to live with him’ (2010: 16). That Jones counts himself so lucky, as a middle-aged disabled man, to have rediscovered happiness, however briefly, amplifies the association between acquired disability and the expectation of a lonely and

2 The reference to morons is included in the BBC Radio 4 dramatization of *The Third Man*, adapted and produced by Richard Wortley, based on Graham Greene’s screenplay.

unhappy future. This equation is nuanced somewhat by suggestions that Jones' solitariness, as a character trait, is independent of the accident he suffered. For example, he tells us that on the night when his parents were killed and he lost his left hand—before the bomb exploded—, he had been reading Herbert Read's literary anthology, *The Knapsack*, while the men he was with at the time were playing darts. This sign of a capacity for solitude, however, is outweighed by the fulfilment Jones finds when Anne-Luise moves in with him, and his twenty years of living alone seem to have come to an end.

When he becomes Dr Fischer's son-in-law, Jones is invited to one of the lavish parties at Versoix, where the rich misanthrope, professorial in his continued research into greed, progresses his experiment by playing with the avarice and sycophancy of a cohort of disciples all of whom he despises and will betray. We learn that Dr Fischer was disappointed by a former member of his group of loyal toadies who died of cancer only two years into the sequence of sinister dinner parties. Sparring with Jones over the theology of creation Fischer contends that God humiliates humans like a bad craftsman disappointed with a failed effort to produce a likeness: 'One throws a faulty article in the bin' (62). Despite Jones' 'plastic imitation of a hand' (2010: 12) –a faultiness in design more readily apparent than the slowly progressing terminal illness of former toad Monsieur Groseli– Fischer nevertheless includes him in his soirées.

Introducing Jones to the remaining members of the inner circle of toadies, Fischer tells them 'You must excuse his glove. It covers a deformity' (2010: 51). To know Jones, then, is to know of his amputation, a symmetry also drawn in the first encounter between Fischer and his future son-in-law: with apparent insouciance Fischer asks 'By the way, what does that glove conceal?' in almost the same breath as he dismisses his visitor with 'I didn't know you existed until you called the other day' (2010: 26). Fischer requires the void between his ignorance and knowledge of another's existence to be filled only by accountability for what is different about Jones's body. He has no interest in him as a person. Fischer's emphasis on concealment links Jones' disability to the idea that he is a shifty or an unreliable character, whereas the reader apprehends from the outset that while he uses a prosthesis, Jones is very far from wanting to hide the *fact* of his missing hand.

Fulfilling his inquisitor's request Jones says 'I lost [my hand] in the blitz' before picking up the purpose of the conversation, as Jones sees it, which is to notify Fischer that he is going to marry Anne-Luise: 'We thought you should be told'. The doctor comes back with 'Your hand hardly concerns me' (2010: 26). This conversational device of feigned cross purposes to create humour, that Greene uses elsewhere, is here also indicative of Fischer's forked tongue, since

his line of questioning— ‘Is your deformity a hereditary one?’— demonstrates not *lack* of concern but a very deep interest in Jones’ hand. The same character, then, who functions as a perverse deity in the allegorical dimension of *Dr Fischer’s* narrative articulates, at a more mundane level, the ableist prejudice that fears the reproducibility of disability and thus disabled people who procreate.

Later, at the Porridge Party, Fischer taunts Jones by remarking that he could not have managed dining on partridge, with only one hand, before observing to his guests ‘I doubt if a missing hand aids romance’ (2010: 58). At the later Bomb Party, Fischer again demonstrates anything but a lack of concern with Jones’ hand by issuing an instruction that he should be aided with cutting up a *rôti de bœuf*. This creates a segue allowing him to express his belief that his daughter ‘Only married you out of pity, Jones’ (2010: 117). This figure, who considers himself smarter than all around him, and without intellectual equal, nevertheless traffics in his conversation first with fears of the heritability of disability, and then with the impossibility of desire in relationships that involve someone with disability. The only explanation this genius can find for his daughter’s attraction to a disabled translator is pity.

As outlined above, at times Jones defines himself through his injury and disability, and sees the welcome developments in his life—his marriages, and the opportunity to experience loving relationships—as miraculous, if not as the result of miraculous healing or restoration of his hand. At other times, he uses the discourse of disability in such a way that he clearly puts himself outside its frame of reference. For example, he describes the day leading up to his first attendance at one of Dr Fischer’s ghastly dinners as progressing ‘As slowly as a cripple’ (2010: 47). After Anne-Luise’s death, as his thoughts become preoccupied with suicide, and the way he might accomplish it, he finds himself glad to have avoided being caught in a traffic accident because he might ‘Have been dragged out of the wreck a cripple, unable afterwards to compass [his] own destruction’ (2010: 102). As the peculiar premise of the Bomb Party becomes clear— that the toadies are to risk the possibility of blowing themselves to smithereens in return for the chance of acquiring cheques for two million Swiss francs— Jones expresses surprise that this game is one Mr Kips does not want to play: ‘It seemed odd that a man so handicapped should be the first to refuse the risk of death’ (2010: 124).

The self-destructive ruminations reveal Jones’ internalised ableism in that he takes it as read that attachment to life diminishes in direct proportion to the extent to which any individual is handicapped. Is this internalised ableism, as well as his inconsolable grief for the loss of Anne-Luise, part of what drives him to pull not one but three of Dr Fischer’s potentially deadly Christmas crackers? Drawing a circle from the explosion that injured him in the blitz to the Versoix Bomb Party, he tries now not to evade destruction but to detonate a device.



Fig. 1: Screen Shot from *Dr Fischer of Geneva or the Bomb Party* (1984)

This juncture, perhaps the most dramatic in the novel, is also one of the few where Greene writes into Jones' first-person narrative the description of an adaptive gesture occasioned by the character's injury. 'With my left hand gone, it was not easy for me to pull a cracker [...] I put one end of the protruding paper tape between my teeth and I pulled with the other end' (131, fig. 1). It is only in the attempt to escape completely from living with loss that we see most clearly Jones's physical capacity for *adaptation* to loss and to becoming other-abled. And, furthermore, within the circular logic that takes this moment back to the source of his injury, his rhapsodic address of the lethal crackers as if they were his and Anne-Luise's children, equates disability again with a problematic procreation and heredity. Will someone with a disability always and only reproduce it? The question is played out in the intended reproduction of the explosive cause of Jones' injury as it is in his loss of a first and then of a second wife, and of a daughter lost in childbirth, and then of the child that he and Anne-Luise were planning to have.

Jones' despair here, rendered as an inheritance only of destruction through senseless violence, contrasts with the happiness he felt with Anne-Luise in the period leading up to the first invitation from Dr Fischer to attend one of his

gatherings. The nautical reference introduced in the quote from *Moby Dick* that serves as an epigram to the novel is threaded into the narrative's expositional section where Jones thinks of happiness as an island that is hard to locate, like one 'In the Pacific which has been reported by sailors when it emerges from the haze where no cartographer has ever marked it' (2010: 44). As the appointment with Dr Fischer comes nearer, Jones reflects that 'It was as though a shark was nuzzling besides our small boat from which we had once seen the island' (2010: 46) and the state of pacific contentedness, for which a dishwashing machine with 'its noise of an engine room' (2010: 45) provides the soundtrack, is undone.

The insular character Jones ascribes to the happier moments of his life is carried through to his married life from a previous isolation that only a miracle could alter, on account, as he sees it, of his distinguishing features. The fatalism and sense of predetermination that lend Greene's fiction its sense of narrative coherence and completion, when applied, as in this case, to a narrative where disability, albeit incidentally, plays a part, has a further consequence. The cause which Jones' 'deformity' must be shown to have had –what we will call for the time being the misfortune of being bombed– itself becomes causative to make destiny from etiology: the game of Russian Roulette played in the form of the single unmarked exploding cracker at the Bomb Party can in this sense be read merely as a temporary misdirection from the juggernaut driving Jones from one accident to another. If his disability is not actually presented as a form of contagion, it becomes an expression of the inevitability of human failing, like the words written in a stick of rock. Here, however, the reiterative branding also assumes the form of corporealized stigmata. When Jones posits that souls 'Develop from an embryo just as we do' (2010: 82) he also implies in the evocation of cellular biology that the unfolding of moral character has a genetically transcriptional quality, like a name that repeats itself over and over through a double helix instead of a stick of rock. If Jones' disability is the central axis for a circular narrative of loss, does it become the outward marker for the errors repeated and multiplied from the development of a deformed embryonic soul?

4. Disability Deflection and Adaptation: *Dr Fischer* on Screen

Having looked in some detail at how Jones' disability is represented in Greene's original novel, my discussion turns now to the film adaptation, *Dr Fischer of Geneva*, made for television in 1984, and directed by Michael Lindsay-Hogg.

While *The Third Man*, for which Green wrote the screenplay, is sometimes rated as one of the most accomplished films ever made, and the film adaptation

of *Brighton Rock* is regarded as a classic of 1940s British cinema, other film adaptations of Greene's work are less well regarded. The made-for-television production values of *Dr Fischer of Geneva* already separate it from the better adaptations, though this alone would not account for the film's prosiness when compared with the book's vivid combination of far-reaching allegory and succinct observation of human psychology and behaviour. The film features a star-studded cast, yet the actors seem missuited to their roles. James Mason brings a sinister aura to the role of Dr Fischer that makes the malice of an otherwise nondescript millionaire less credible; Barry Humphries seems completely miscast as the outwardly debonair and inwardly pusillanimous Richard Deane. He overplays the role in a way that recalls Maggie Smith's exaggerated performance as Aunt Augusta in the film adaption of *Travels with My Aunt* (1972). Perhaps no-one else was interested in playing the part of an actor whose charm, looks, wit, and sex appeal are all shown to be a sham. The casting of Alan Bates and Greta Scacchi as Jones and Anne-Luise makes the relationship between their two characters seem less fortuitous than it does in the book, which, through Dr Fischer's voice, rails against the propensity of film to endow actors with talents and abilities they do not have. As Jones is played by the able-bodied Alan Bates, the film adaptation of Dr Fischer also brings into view the issue of film endowing a character with a disability that he does not have.

Dr Fischer of Geneva opens with views of Lake Geneva where the names of the high-end brands, written in colourful neon lights emblazoned atop the facades of buildings that face the water, ripple in a blur across its surface. The score, by Trevor Jones, suggests a mixture of the orchestral and electronica, redolent of John Barry's film music but more generically indeterminate – spy-thriller, bitter-sweet romance, drama? – a quality that is suited to the adaptation's inconsistent decoction.

The blurred textual signage of brand names leads into the scene of the chance meeting between Jones and Anne-Luise at a café, with its equally indistinct signage of disability. In the novel, the description of how the ice is broken between Jones and Anne-Luise shows Greene attributing to Jones a heightened awareness of the types of looking that disability studies queries under the rubric of the politics of staring.³ The way that Anne-Luise looks at him is atypical, Jones thinks: 'Most people pretend not to notice [my plastic hand], though they often take a stealthy look when they think my attention is elsewhere' (2010: 14). By

3 See, for example, Rosemarie Garland-Thomson, 'The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography' (2002).

contrast with most people, Anne-Luise makes direct reference to the prosthesis and does so, Jones reflects, not out of awkwardness occasioned by his disability, but precisely in order to steer the conversation in a direction that will bring her closer to him.

There is another reference to sight during this encounter when Jones thinks that Anne-Luise is ‘So unlike the Swiss girls whom I would see every day in the street’ because her eyes, unlike theirs, are not ‘Blank with an invulnerable lack of experience’ (2010: 13). Jones surmises that it is because Anne-Luise sees his prosthetic hand as he returns to take his seat at a table she had thought to be unoccupied that she does not apologise and move away. Disability, then, is an element in how a meeting between strangers is negotiated. Importantly, however, in their first meeting, in the novel, Anne-Luise and Jones are not negotiating over the disability itself.

This distinction is not so clear in the film adaptation, where the how and the when of the two characters’ establishment of eye contact must be followed in detail through the shot/reverse-shot editing. There is, therefore, more ambiguity about the source of an apparent awkwardness in this first encounter. For example, we see Greta Scaachi as Anne-Luise look first at the prosthetic hand, then at Jones, and then into near space. The camera then shows us Jones looking from side to side, before resuming eye contact with Anne-Luise. While the pathway of this exchange of glances is followed precisely, what it means is ambiguous.

Similarly, it is difficult to know where and to whom the responsibility for awkwardness about showing and seeing Jones’ glove-covered plastic hand should be ascribed. When the table conversation is filmed laterally and the characters are seen in profile, the scene is arranged so that it will not show Jones’ left hand. Is this concealment of the prosthesis –contrived by gestures and by the use of the table– the work of Jones, Alan Bates, or the film? What is being covered over here: the fact that the actor is not really disabled; the fact that the prosthesis is a simulation; or reticence in the film’s approach to representation of disability as a subject? The aimless and darting gazes of the actors in this scene might be said to replicate the behaviour of someone who does not know where to look when encountering a disability, but this is not a feature of the meeting as it is represented in the novel. Nor is the suggestion of concealment counterbalanced, as it is in the novel, by Jones’ matter-of-factness about his different body. The film editing also interpolates shots of the prosthesis as a midpoint between Anne-Luise and Jones in their exchange as if Jones must look at his lost left hand in order to answer Anne-Luise’s question about what happened to it. ‘Most people don’t refer to it so directly’, Jones says at this point in the

film dialogue, as the sequence cuts to a shot of his interlocutor's reaction. Is her expression one of furtiveness, pleasure, amusement, or awkwardness? The lack of clarity about the emotion and the reaction expressed here is underscored by the actress, or the character she plays, then seeming to try to form words which are not said, suggestive of a frustrated discursiveness.

This scene, when analysed in detail, demonstrates how the shift from Greene's relatively spare treatment of disability on the page to the film's visualisation of the first meeting between Jones and Anne-Luise makes more ambiguous the role played by the prosthesis in the initial negotiation of the terms of their relationship. What is left to the reader's imagination in the book becomes the subject of uncertain attribution of reactions that could be read as awkwardness, shame, and discomfort in the film. And Greene's attentiveness to the looking that a prosthetic limb attracts becomes in the film a minutely edited tracking of averted glances and of deflection that is, at the same time, difficult to decipher with any precision.

Freighted with ableist awkwardness or shame of impairment, the same averted gaze that the film writes through montage into the scene of Jones and Anne-Luise's first meeting is, in a subsequent sequence, suggested by the *mise-en-scène* such that the spectator too is implicated. The lovers' first night together is described by the camera peering in to Jones' flat from outside the building: the view we have of their intimacy is mediated by the exteriors of two sets of windows across which the curtains will be drawn. This device may be due in part to the stagy nature of the adaptation and its low production values but it also creates an impression that the spectator is a voyeur and therefore raises the question of what it is that is being screened from view here – a sex scene, or a scene suggestive of impaired sex?

When the film does show us Jones in bed with Anne-Luise, the covers are arranged so that his missing hand is concealed. Among the next scenes is Jones walking into a shot of the morning after the night before, represented by an empty and slept in bed. He is adjusting his shirt sleeve around the gloved prosthesis and it is the missing hand that first heaves into view (fig. 2). Given the equation implied by this montage between the occluded sex scene and the missing hand, it is reasonable to suggest that the film makes the prosthesis available as a fetish object, but not as the source of an impairment. Sometimes the fingers of Alan Bates' gloved hand are clenched and sometimes they are extended. Are we meant to understand that in the film diegesis there is more than one prosthesis, or is this variation simply not supposed to matter? If the question is inconsequential then this in turn implies that within the filmmakers' logic a lost limb can simply be *evoked* for dramatic and narrative purposes with no requirement that there be a sense of the impairment occasioned by the use of a prosthesis.



Fig. 2: Screen Shot from *Dr Fischer of Geneva or the Bomb Party* (1984)

‘I always wore a glove to hide the ugliness’ (2010: 14), Jones tells us in the book, revealing as he does so that he has assumed responsibility for, and internalised, the ableist prejudice of the world around him. The film omits not only aspects of the impairment associated with Jones’ injury, then, but also the way in which it leads him to feel that he exists outside normative parameters of what makes for an aesthetically acceptable person. There is no reference to ugliness in the film. The covering devices that it uses to conceal the character’s already concealed missing hand –keeping it out of shot, hiding it with bedclothes, blurring the line between sexual and ableist prudery– allow Alan Bates to act as normal. Albeit inadvertently, the film underscores how much of what is assessed as commendable acting depends on a repertoire of highly stylised able-bodied gestures. Even with a putatively missing limb, Alan Bates will continue to perform these gestures in a way that suggests not the representation of how someone might adapt to a real disability but of how the *filmmaking* adapts to avoid having to explore or to show the misalignment between an environment designed for bodies abled in a normative way and a person who has lost a limb.

Where the film is tentative in its depiction of physical intimacy that takes place with an impairment, Greene’s text treats these scenes with characteristically

unabashed frankness. Instead of shifting from the bed to Jones adjusting the cuff around his gloved plastic hand on the morning after, the text picks up the detail of the barrette that had held above her scalp Anne-Luise's long hair now lying on the floor, one prosthesis among several. And before their introduction, the Jones of the book had imagined Anne-Luise's hair tumbling down her back when he pulls out the shell-like clasp that held it in place, in what he 'Think[s] is called the Chinese manner' (Greene 2010: 13).

As well as anticipating that Jones will be Anne-Luise's first lover to have fully penetrative sex with her, this detail also anticipates the adumbration of his second wife's death that Jones finds in Herbert Read's edited wartime anthology, *The Knapsack* (1939). To while away the time as he waits for Anne-Luise to come down from the ski-slopes he opens Read's miscellany on random pages in what he compares to a *sortes Virgilianae*, and lands on one of Jin Shengtan's 33 *Moments of Happiness*: 'To cut with a sharp knife a bright green watermelon, on a big scarlet plate of a summer afternoon. Is this not happiness?'

The rent flesh of the fruit against the scarlet colour of the plate foreshadows the broken body that meets Jones when he discovers that Anne-Luise has suffered a serious accident on the slopes. Her injuries are so grave that her white jumper is soaked red with blood. Curiously, this very visual detail, which one would think should lend itself well to an adaptation, is omitted from the film, as is the sense of the inevitability of loss that Greene's use of harbingers, such as the *sortes Virgilianae*, threads through the narrative. The adaptation, then, loses the book's matter of fact approach to physical intimacy between an able-bodied person and someone with a disability. The momentum of the text's narrative, dense with adumbrations, posits disability as interwoven with pre-ordained, or genetic, tragedy and loss and this, too, is arguably absent from the film.

5. Hosts, Guests, and the Parasitic Economy

The concentration in previous analyses of *Dr Fischer*, such as Mark Bosco's, on the religious allegory in the text has perhaps de-emphasised the critique of global politics and international relations that Greene works in to the novel which is, after all, not only about Dr Fischer, and his eccentric parties, but also the Swiss city that can lay claim to hosting more international organisations than anywhere else in the world. Comparison of the differences between the text and the film is again useful in highlighting by its omission from the film a component that is significant in the novel.

In the book, as Jones and Anne-Luise begin to settle into a routine, Mr Kips, the wealthy owner of commercial real estate in Geneva, and one of Dr Fischer's

toadies, turns up at the ‘chocolate factory’ where Jones works. He has a letter he wishes Jones to translate into Turkish. From the exercise of translating the correspondence, Jones gleans that it concerns the purchase by an American firm of arms from Czechoslovakia, destined for either Iran or Palestine, on behalf of a company in Turkey. Mr Kips insists that Jones type the completed translation himself, however unlikely the typist at the chocolate factory is to be able to read Turkish. Jones reflects that ‘Switzerland is a land of strangely knotted business affiliations’ and that ‘A great deal of political as well as financial laundering goes on in that little harmless neutral state’ before adding in wry parenthesis ‘(For a short while I was in a world far removed from chocolates)’ (Greene 2010: 76). The use of a non-proximate demonstrative adjective, ‘*that* little state’, and not ‘*this* little state’ situates the source of the ironic reflection outside the country where Jones is living, and perhaps with the implied author, or with Greene himself.⁴ Although this episode and its uncovering of Mr Kips’ connection to the arms trade is brief, it connects the wartime location and circumstances of Jones’ injury to the diegetic geography and present: Switzerland in the 1980s. The profitability of weapons manufacture and trade, emphasised by introducing the subject in the person of Mr Kips and the letter he bears, resonates with Jones’ observation in the opening section of the book that his ‘Hand was left behind somewhere in Leadenhall street, close to the Bank of England’ (Greene 2010: 10). We are reminded that while Jones refers to the *loss* of his hand, it was not he who lost it, but the explosion of a bomb which blew it away. The hand was not lost but *taken* by the voracious cetacean of global conflict. The expressions Jones uses when he narrates the etiology of his disability are paradigmatic of the internalisation of the logic that privatises responsibility for injury and harm for which the individual is not responsible, and Greene’s working in to the novel of the correspondence about arms that Jones will type with his one hand is a reminder of the symbiotic relationship between financial profits and physical and psychological losses.

As well as hinting at these kinds of symbiotic relationships between capital accumulation and collateral damage, the novel also articulates connections between apparently disparate activities and groups in such a way that they can be read as parasitic. For example, Jones reflects more than once that Dr Fischer’s fortune depends on a product –Dentophil Bouquet perfumed

4 Padraig Rooney notes in *The Gilded Chalet* that Greene’s inspiration for Dr Fischer came to him on visits to his daughter, who lived in Vevey, where he would socialize with neighbouring expat celebrities, including Chaplin and James Mason.

toothpaste— which counteracts the harm done by the consumption of the chocolates made by the firm for which he works. The novel tells us that the advertising for Dr Fischer's product features a girl holding a flower between her teeth, an adumbration and symmetry of the supposedly incendiary devices that Jones will attempt to detonate by holding them in his teeth at the Bomb Party. It is relatively immaterial to the underlying connection being made here —not just between confectionery and the need for dentistry, but between the amassing of fortunes and the casualties of war— whether, like Mr Kips, Dr Fischer is involved in the arms trade.

The novel's use of echoic references and structures, like those detailed above, is indicative of resonances with Melville's *The Confidence Man*, inasmuch as the earlier work, as David Mitchell and Sharon Snyder's analysis of it has shown, juxtaposes capital accumulation and an array of disabled characters to reveal a parasitic economic model. With reference to the work of Michel Serres, Mitchell and Snyder connect Melville's alignment of signs and characters associated with philanthropy or dependency, and others associated with the supposedly independent activities of the generation of wealth, to a disability informed critique of nascent industrial capitalism. They propose that *The Confidence Man*, like Serres' work on the parasite 'Exposes the ways in which those who are marginalized within an exchange based economy prove necessary to the maintenance of a dominant culture's investment in maintaining its own benefactor status' (49).

Just as in their analysis of Melville's work Mitchell and Snyder find a critical perspective on the trade-off between beleaguered consciences and non-normative bodies, so too in *Dr Fischer* Greene forces a confrontation between disabilities and the wealthy establishment. This is most obvious, perhaps, in the intrusion of Jones on the elitist parties at Dr Fischer's Versoix mansion. He is not wealthy enough to need advice about tax evasion, an admission that marks him out as a non-entity for the toadies. Remarking on the false assumption that the host, or the philanthropist can do quite well without the objects of what is not really an elective act of generosity but the completion of a necessary systemic process, Mitchell and Snyder observe that: 'At the table, the host can maintain the fiction of pure giver only as an attempt to deny the exotic contribution of the guest's difference' (Snyder/Mitchell 2006: 49). Taken alongside *Dr Fischer*, this comment lends a slightly different set of nuances to Greene's inclusion of the epigram from *Moby Dick*, and, perhaps, to the Bomb Party.

As Bosco notes, the al fresco setting of this dinner party amidst the roaring flames of bonfires on the lawn of Dr Fischer's mansion gives it satanic qualities and is suggestive of 'A ridiculous if deadly satire of the hollowness and

hypocrisy of the rich' (Bosco 2005: 132). It becomes, Bosco says, 'A parody of Christ presiding over the Last Supper [...] a dramatic performance of a dark morality play' (2005: 132). At this party to end all parties, Dr Fischer has taken up one of Jones' suggestions: why not just give the avaricious toadies cheques, instead of expensive jewellery, watches and other luxury goods? The distribution of cheques from the bran tub in potentially explosive crackers, I would suggest, makes the event a parody not only of the Last Supper, but also of charity and of philanthropy. The gifts of cheques for two million Swiss francs come attached with the possibility of a re-enactment of the damage and destruction from which this wealth may have been amassed, and the turning back on the rich of the consequences of their investments in sustained poverty and inequality. Like the Nobel Prizes, these lucky crackers come with an explosive history.

None of the toads needs the money, which adds to the grotesque element of the party's parody of charitable giving. Dr Fischer mentions drily, when his guests seem to balk at the potentially fatal terms and conditions that come with his gift 'Perhaps Mr Kips would like to donate his cheque to some medical research on curing curvature of the spine' (Greene 2010: 121). Not only is Jones uninterested in the cheques but he avidly wishes to pull the cracker Dr Fischer claims contains a lethal explosive, which mocks the game and breaks the circuit that allows Dr Fischer to exercise his sinister power over those around him. Before Anne-Luise died she had warned her husband that only the poor were of no interest to Dr Fischer and worried that they were not poor enough to be safe from him. Philanthropy, in its role of sustaining the structures of wealth inequality, is identified as sitting alongside the dangers posed by someone as monomaniacal as Dr Fischer.

By bringing into dialogue Dr Fischer, the industrialist, and Jones, the translator who lost a hand, Greene articulates around disability a set of interconnected nodes –hosts and parasites, bombs and prostheses, the blitz and neutral Switzerland– just as Mitchell and Snyder argue that Melville does in *The Confidence Man*. This allows us to see, for example, that the blitz was no accident of life and that acquired disability is not always and not only a question of misfortune.

Further exposition of the conversation between disability and consumer capitalism in *Dr Fischer* can be found in the figure of Mr Kips. From his typical gait and characteristic demeanour, the owner of the Swiss answer to Asprey's seems to be someone who lives with severe kyphosis. Jones says Mr Kips reminds him of a number seven, written in the continental way, with a line through the middle of the digit. He finds it difficult to read Kips' reactions when they are at dinner together because he cannot see his facial expressions.

Anne-Luise reveals that her father used Mr Kips' kyphosis to humiliate him and to punish him for knowing too much about how Dr Fischer's late wife had sought human companionship from someone other than her husband.

Commissioning a bestselling children's comic book, *Mr Kips in Search of a Dollar*, depicting the hunched Mr Kips walking about Geneva looking for money on the pavement, was Dr Fischer's profitable means of embarrassing his acquaintance and dinner party toady. Window displays in bookshops were adapted to be visible to Mr Kips' line of sight so that there would be no way for him to avoid them. When Mr Kips arrives at Jones' office with the letter to be translated into Turkish 'It was as if a cartoon had come to life [...] bent almost double, Mr Kips advanced with his hand held out as though it were in search of that lost dollar, rather than in welcome' (Greene 2010: 74). Despite a description that could lend itself well to a visual treatment, this element of the novel is not included in the film adaptation where there is no mention of the comic book. Hugh Burden, who plays Mr Kips, conveys some physical infirmity in his performance, but not kyphosis. This means in turn that a further complication in the novel's treatment of disability, as well as another of the means by which it conjoins the numbers of finance and the embodiment of disability, is absent from the film. It means also that the film corresponds more closely than the book to 'Modern plot formulas [that] have readers steadily imbibe disability one character at a time' (Snyder/Mitchell 2006: 37).

6. Conclusion

Disability is not hidden either in the novel, *Dr Fischer of Geneva, or the Bomb Party*, or in the film adaptation. Indeed, it is present in both versions of the text, either as an aspect of the make-up of Alfred Jones (and of secondary characters in the novel), or as a device –the narrative prosthesis– that stands for loss and the accidents visited upon beleaguered humans, at random or by a pre-ordained plan. In the analysis carried out here, I have sought first to bring to the fore the ways in which disability is represented in the novel and in the film, and to do so by looking at differences between the two versions. As such, my purpose has not been to measure the film's fidelity to the book or to benchmark it against any particular theoretical scheme of adaptation.

However, if we were to apply Louis Gianetti's categories of adaptation to the film –loose, faithful, and literal– it would fall somewhere between being a faithful and literal adaption. Literal, because much of the original dialogue in the book is carried over verbatim to the film, and faithful, because this is not true of all scenes. In the first meeting of Jones and Anne-Luise, which I have looked

at in some detail, the adaptation is less literal and there are questions about how disability is occluded, and by whom, that may be latent in the book, but which are not problematised as they are by the film in its shift from a language of verbal description to one of glances and looks.

Were we to apply Geoffrey Wagner's categories of transposition, commentary, and analogy to the film adaptation, at first transposition would seem to be the one that fits most closely, since there is minimal interference with Greene's text and superficially the screenplay represents a relatively direct shift from page to screen. The changes to geography or history that Wagner gives as illustrations of commentary certainly do not apply. Aside from the use of toponyms, Greene's evocation of Geneva and Vevey is minimal: the film does not really alter these so much as add to them, by including scenes of Jones and Anne-Luise walking through the Jardin anglais in Geneva, for example. The text mentions few specific details of local geography in Geneva or anywhere else. A notable exception is when Jones recalls where he was, and where his parents were, when they were bombed. That said, however, there are, arguably, aspects of analogy to be found in the adaptation, especially where the rendering of Jones' disability is concerned. The film has visually to reify Jones' prosthesis, for example, in ways that the novel does not. This exemplifies the ways in which a disability informed reading of a novel and its adaptation complicates and queries the *categories* of adaptation.

Among the terms of Dudley Andrew's tripartite classification of film adaptations –borrowing, transformation, and intersection– transformation does not really fit since *Dr Fischer of Geneva* was one in an already long line of cinematic, and other adaptations, of Greene's work, and did not need in any real sense to leverage the prestige of the source. Intersection would not apply in the sense Andrew uses it to describe a version that relates to its source primarily through the preservation of distinctiveness since there is significant literal transposition of the novel's discourse to the screenplay. Similarly, the film does more than capture something essential about the novel, so that none of these categories is well suited to mapping the shift from page to screen. Nor are they particularly helpful in explaining how and why disability is, perhaps paradoxically, more prominent as a disavowed narrative kernel in the film version than in the source.

As I have sought to outline in the exposition section of this chapter, this has to do with the omission from the film of references and narrative conjunctions in the novel that overtly politicise disability as it relates to conflict and to systematised inequalities epitomised by the confrontation between wealth and a severed hand. Greene does indeed use disability in stereotypically narrative

ways but the novel also has content that can be read as an embedded politicisation, as well as metaphorization, of disability, and, as I hope to have demonstrated in the chapter, this dimension of the narrative is felt less in the film than in the book. The question of causality and the theological query about who or what carries responsibility for misfortune –always prominent in Greene’s fiction– find their way in to the film, if by no other means than the inclusion of significant sections of dialogue carried across verbatim from page to screen. This means that both the novel and the film are implicated in the tendency to represent misfortune as and through disability in *Dr Fischer*.

In *Dr. Fischer* Graham Greene is interested in understanding, or in exposing, the psychology of greed at an individual level, but less so in drilling down to the roots of what it is systematically that perpetuates greed, even if there are points in the novel where we apprehend disability as integral to the political questions it raises of the parasitic economy of profit, loss, and collateral damage. In this sense, the novel is a good example of the limits of Greene’s fiction in that systemic inequalities remain mostly untouched behind a theatre of extreme situations that dramatically test personal morality.

Filmography

- Boulting, John. 1948. *Brighton Rock*. UK. Optimum Home Entertainment DVD.
- Cukor, George . 1972. *Travels with My Aunt*. USA. Warner Brothers Archive Collection DVD.
- Lindsay-Hogg, Michael. 1984. UK. *Doctor Fischer of Geneva*.
- Reed, Carol. 1949. UK. *The Third Man*. Studio Canal DVD.

Bibliography

- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Bosco, Mark. 2005. “The Pattern Completed: The Final Greene/ing of the Catholic Imagination in *Dr. Fischer of Geneva* and *Monsignor Quixote*”, in his *Graham Greene’s Catholic Imagination*, Oxford: Oxford University Press: 129–154.
- Giannetti, Louis. 1972. *Understanding Movies*, Eaglewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2002. “The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography”, in Sharon L. Snyder/ Brenda Jo Brueggemann/Rosemarie Garland-Thomson (eds.), *Disability Studies: Enabling the Humanities*, New York: Modern Language Association of America: 56–75.

- Greene, Graham. 1971. *The Third Man*. Adapted and produced by Richard Wortley. BBC Radio 4. 11 November.
- Greene, Graham. 2004. *A Burnt-out Case*, London: Vintage.
- Greene, Graham. 2005a. *Brighton Rock*, London: Vintage.
- Greene, Graham. 2005b. *The Ministry of Fear*, London: Vintage.
- Greene, Graham. 2010. *Doctor Fischer of Geneva, or the Bomb Party*, London: Vintage.
- Melville, Herman. 1929. *Moby Dick*, New York: The Book League of America.
- Read, Herbert (ed.). 1939. *The Knapsack: A Pocket-book of Prose and Verse*, London: Routledge & Sons.
- Rooney, Pdraig. 2015. *The Gilded Chalet: Off-piste in Literary Switzerland*, London: Nicholas Brealey Publishing.
- Siebers, Tobin. 2008. *Disability Theory*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Jin, Shengt'an (Chin Shengt'an). [1640s]. "Thirty-three Happy Moments", in: <https://artoflivingguide.org/happiness/thirty-three-happy-moments> [10-9-2020].
- Snyder Sharon L./David T. Mitchell. 2006. "Masquerades of Impairment: Charity as a Confidence Game", in *Leviathan* 8 (1): 35–60.
- Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Javier Luis Velloso Álvarez

***La mirada de los peces*, de Sergio del Molino: Muerte digna y discapacidad entre la realidad y la ficción**

Abstract: The main purpose of this essay is to analyze the tensions between reality and fiction and the correlative ethical implications in the literary representation of the real story of Antonio Aramayona in Sergio del Molino's work *La mirada de los peces* (2017), where topics such as disability and death with dignity have a special relevance. For this, the strategies of authorial figuration and the "ambiguous pact" existing in hybrid narrative genres like autofiction or confession are studied, to see to what extent the oeuvre avoids dangers commonly frequent in literary and non-literary speeches about similar issues, such as stigmatization and stereotyping. Finally, this representation is compared with the filmic one shot by the journalist Jon Sistiaga in the documentary TV series *Y al final, la muerte* (2016).

Keywords: Death with Dignity, Disability, Autofiction, Documentary, Contemporary Spanish Fiction

Palabras clave: Muerte digna, Discapacidad, Autoficción, Documental, Narrativa española contemporánea

1. *La mirada de los peces*: ficción, realidad, ¿autoficción?

La mirada de los peces (Random House Mondadori, 2017) es la cuarta novela de Sergio del Molino, una de las voces más reconocidas del panorama de la literatura española actual, amén de periodista y colaborador en medios como *El Heraldo de Aragón*, *Eñe*, *Ctxt*, *El País* u *Onda Cero*. Publicada un año después del inapelable éxito que fue el ensayo *La España vacía* (2016, Turner), la novela supuso el regreso del autor a su género predilecto, el de la narrativa testimonial, que tan buenos resultados le había dado en *La hora violeta* (2013, Literatura Random House), dolorosa memoria de la muerte por leucemia de su hijo Pablo, con la que el autor recogía el testigo de las narrativas del yo de Azúa, Millás o Vila-Matas, y antes que estos, las de Esther Tusquets o Francisco Umbral.

La mención a Umbral no es casual, pues el propio autor ha reconocido, y así aparece explicitado en la novela, el influjo que en *La hora violeta* tuvo la prosa lírica de *Mortal y Rosa* (1975), la obra que más cerca ha estado de fijar un canon de la literatura testimonial *del duelo* o *del dolor* en las letras hispánicas

contemporáneas. La etiqueta, pese a su provisionalidad y poco recorrido teórico, se adecua mejor a las obras de Del Molino que la muy manida de *autoficción*, convertida a menudo en un cajón de sastre de límites conceptuales imprecisos, en el que el peso de lo ficcional y su equilibrio con lo factual es muy variable; frente a una narrativa confesional que, sin prescindir de lo fictivo, da primacía a lo veraz sobre lo verosímil, esto es, al pacto autobiográfico sobre el novelesco entre esos dos polos que definen las fronteras del “pacto ambiguo” acuñado por Manuel Alberca (2007, 2017). Así, convenimos con Gonzalo Torné en que:

[aunque] aparecen citados juntos en tantas ocasiones que parecen compartir propósitos, estrategias y tonos comunes [...] no me parece que tenga que ser así a la fuerza. Empecemos por la literatura “testimonial” que tiene rasgos estables: se trata de un texto de “no-ficción” dedicado a la confesión. Pero, ¿por qué debería la autoficción dedicarse a la confesionalidad o al “dolor” si por su naturaleza ambigua ni siquiera está obligada a desprenderse por completo de la “ficción”? (Torné 2018)

Una distinción con la que, por motivos algo diferentes, el propio autor se mostraba de acuerdo en varias de las entrevistas que concedió recién publicada *La mirada de los peces*:

Para empezar yo no me siento muy identificado con la etiqueta de autoficción. Yo la identifico más con el juego literario, con el artificio. Yo, si persigo la primera persona es para huir del artificio. Lo que busco es recuperar una emoción primigenia en la narrativa que creo que con la primera persona se puede conseguir con mucha eficacia. (Corroto 2017)

Lo veo más como un diario algo desordenado. Está escrito muy pegado a los acontecimientos [...] tiene ese aire de diario que, junto a la parte memorística, forma una confesión. Este libro es una confesión en el sentido *sanagustiniano*. A otros autores les gusta mucho situarse en la ruptura; a mí, en cambio, me tranquiliza sentirme inserto en una tradición milenaria, en este caso la de la confesión literaria. (Gordo 2017)

No deja de ser, pues, un relato, pero uno “pegado a los acontecimientos”, esto es, que no trata de abrir un tiempo ficcional diferente al de quien escribe. El hecho de que esos acontecimientos actúen como dispositivos de apertura mnemónica y que, en consecuencia, se produzcan constantes analepsis, no altera esa voluntad por inscribir el tiempo del relato en el tiempo real. A este respecto, afirma Elvira Luengo:

Es el tiempo el que marca la diferencia entre novela y Confesión. La Confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la Confesión y de la inmediatez temporal. El autor de la Confesión no busca el tiempo del arte sino algún tiempo real como el suyo. El artista crea una eternidad virtualmente, como juego profundo del arte. (2012: 268)

Enmarcada, pues, en el ámbito de los dietarios o las confesiones, *La mirada de los peces* es una obra particularmente fructífera para su análisis desde la perspectiva de los límites entre realidad y ficción¹ porque la propia materia narrativa de esas “confesiones” implica directamente a un largo número de personas reales, vivas o ya fallecidas, con las que el escritor compartió experiencias y que, figuradas desde el recuerdo y una voluntad de trascendencia artística, tornan en el texto en caracteres literarios cuyo estatuto es siempre resbaladizo.

Efectivamente, el relato en primera persona, la autofiguración del autor en el texto, y el recurso a procedimientos de caracterización manifiestamente subjetivos, generan en el receptor reservas lógicas a la hora de establecer una ruta desde los rasgos atribuidos a los caracteres en la obra literaria hasta las personas que habitan la realidad, algunas de las cuales, empezando por el propio autor, han tenido un perfil público de dimensiones suficientemente amplias como para generar en los receptores expectativas previas a la lectura; expectativas mediáticamente construidas y condicionadas por lo que estos individuos representan en determinados campos sociales del ámbito público.² Parece claro, sin embargo, que el rechazo al artificio y la búsqueda de la emoción primigenia que el escritor presenta en el texto como principios rectores de su literatura encuentran su legitimación precisamente en el reconocimiento de la parcialidad y los límites de la propia mirada: “Lo raro es renunciar a la primera persona del singular, fingir que son otros ojos los que miran y otra voz la que habla, y quizá eso sí que sea soberbio, adoptar un punto de vista divino y sin mácula” (Del Molino 2017: 193).

1 En cualquier caso, dese por buena o no la adscripción de la obra al género de las confesiones, al de la autoficción o al de la novela autobiográfica, lo cierto es que en ninguno de los supuestos desaparece el plano ficcional, y, por lo tanto, la incógnita presente en la ecuación ficción-realidad/verosimilitud-verdad: “la propia evocación del recuerdo es una ficción. Desde el momento en que narras algo ya estás ficciónándolo” (Díaz-Agero 2017); “De más está aclarar que cada recuerdo es una ficción y que cada ficción se transforma en recuerdo” (Del Molino 2017: 209).

2 Si, como sugiere Goffman, los sujetos representamos o “escenificamos” roles diversos según la situación, la confrontación entre la figuración literaria, la subjetiva y la público-mediática está condicionada por performatividades distintas de cada uno de los actores. Así, si se toma el “sí mismo” como “un producto de la escena representada, y no una causa de ella” (Goffman 1997: 269), se entiende que, por mucho que una figuración enmiende o contradiga aparentemente a otra, de ello no se sigue que el autor se haya dedicado a fabular libremente sobre personas reales por intereses narrativos o directamente espurios, difamatorios o glorificadores.

2. Antonio Aramayona: el profesor, el “perroflauta motorizado”

Hasta la publicación de *La mirada de los peces*, Del Molino apenas se había pronunciado públicamente ni sobre la figura de Antonio Aramayona ni sobre las luchas concretas que este encarnó en un momento marcado por la crisis económica y por una alta efervescencia social: profesor de Filosofía jubilado, conocido y respetado por sus exalumnos y vecinos de Zaragoza, que ya se había destacado mediáticamente por su activismo en defensa de la Educación Pública y la laicidad del Estado, se convirtió en los últimos años de su vida en una figura de referencia dentro de las “mareas” post-15M en defensa de servicios asistenciales públicos como la Educación, la Sanidad y la protección a la Dependencia, seriamente mermados por los recortes de los gobiernos socialistas y populares; así como de movimientos en defensa de derechos fundamentales como los derechos de reunión, manifestación y expresión, amenazados en esos años por la desproporcionada respuesta policial a las protesta ciudadana y por la reforma de la Ley de Seguridad Ciudadana (conocida como “Ley Mordaza”) acometida por el gobierno de Mariano Rajoy.

En este contexto es en el que hay que situar a la persona de Antonio Aramayona, pero también a ese personaje de no-ficción que se convierte en una suerte de celebridad dentro del activismo en España: de docente heterodoxo a profeta laico de los movimientos sociales, de educador y guía socrático de adolescentes a símbolo de los contrapoderes sociales que nacen de las cenizas de la crisis económica. En una entrevista concedida a Raúl Gay³ en el año 2014, él mismo se (re)presentaba con elocuencia desde el apodo que le darían sus compañeros de lucha:

Soy un perroflauta motorizado, sin flauta y sin perro, pero con una silla de ruedas con motor. Mi discapacidad, hace más de ocho años, fue tasada en el 65%. Desde esa fecha

3 Periodista, escritor y diputado en las cortes aragonesas por Podemos, Gay se ha convertido en una de las figuras clave en la visibilización política de las problemáticas específicas de las personas con diversidad funcional. La presentación del blog *De retrones y hombres*, que fundó junto a Pablo Echenique en el año 2013 para *elDiario.es*, es expresiva respecto de esta lucha, que ambos afrontan desde el humor y la reapropiación irónica de etiquetas despectivas: “No nos gusta la palabra ‘discapacitado’. Preferimos retrón, que recuerda a *retarded* en inglés, o a ‘retroceder’. La elegimos para hacer énfasis en que nos importa más que nos den lo que nos deben que el nombre con el que nos llamen. Las noticias sobre retrones no deberían hablar de enfermitos y de rampas, sino de la miseria y la reclusión” (Echenique y Gay 2013).

hasta ahora me ha dado un ictus, un infarto y ya tengo angina de pecho estable. He pasado trece veces por quirófano y he sufrido varias amputaciones, principalmente la pierna derecha por encima de la rodilla.

Soy un perpetuo aspirante a filósofo, intento constantemente aproximarme al mundo y a la vida con otra mirada. He procurado siempre enseñar apasionadamente Filosofía y Ética en distintos Institutos de Secundaria de Madrid y Zaragoza.

Durante 20 años he estado escribiendo cada semana un artículo de opinión en *El Periódico de Aragón*, colaboro en otras publicaciones, principalmente sobre educación y política, y he escrito unos cuantos libros. Soy socio activo, entre otras asociaciones, de ATTAC, DMD y Europa Laica. Desde 2007, mi vida va sobre ruedas. (Gay 2014)

La cita es extensa, pero creemos que reúne las principales claves para interpretar la figura y trascendencia de Antonio Aramayona en la recta final de su vida: la descripción que este ofrece de sí mismo se amolda con precisión a la imagen pública que de él ofrecen los medios, que pone en primer lugar su activismo social y su condición de discapacitado, por encima de sus perennes inquietudes filosóficas, docentes y periodísticas. En efecto, pese a que su participación en movimientos sociales como el Movimiento Hacia un Estado Laico (MHUEL), del cual fue fundador, coordinador general, y durante un tiempo efímero, presidente, la fama de Aramayona y de su irónico nombre de guerra, *perroflauta*⁴ *motorizado*, crecerá exponencialmente en los años 2012 y 2013, en los que su presencia a la cabeza de manifestaciones, “escraches” a políticos autonómicos y actos de resistencia frente a desahucios quedará inmortalizada por medios locales y nacionales, siendo el momento de máxima popularidad sus protestas diarias desde junio de 2013 y durante casi veinte meses frente al domicilio de la consejera de Educación del gobierno aragonés, por la política de recortes acometida por el Partido Popular. Gay relató esta rutina:

Hay en Zaragoza un señor en silla de ruedas que cada mañana se planta delante de un portal. No pide limosna: pide una educación pública de calidad. Se llama Antonio Aramayona, es profesor jubilado y su cara se ha convertido en los últimos meses en parte del paisaje del centro zaragozano. Cada mañana se coloca delante de la vivienda

4 La historia del neologismo aparece detallada en la octava edición del Nuevo Diccionario Histórico del Español: “Como ‘persona perteneciente a un movimiento contracultural de influencia hippie que aboga por un cambio en el sistema político y económico vigente’ [...] La multiplicación de los testimonios se produce de manera progresiva, fundamentalmente a partir del movimiento social que surgió en España en 2011, conocido como 15-M, que abogaba por un cambio en el sistema bipartidista que había dominado el periodo democrático vigente hasta entonces. A partir de este momento, la voz se tiñe de connotaciones positivas o peyorativas, de acuerdo con la tendencia ideológica de la persona que la emplea” (RAE 2020).

de la consejera de Educación, Dolores Montserrat (PP). Nada más. Aparca su silla frente al portal, cuidando de no tapan el escaparate de la tienda contigua, y espera. Espera a que la consejera le atienda, espera a que le escuche, a que cambie sus políticas de recortes... y espera a ser multado [...] Ahora la policía le espera en la puerta de la consejera y amenaza con imponerle una multa diaria, por desobediencia. Antonio Aramayona no replica a los agentes ni recurre estas sanciones. Tampoco paga. (Gay 2014)

Difícilmente puede encontrarse una carta de presentación que explique mejor la importancia del personaje en el activismo aragonés. Un hombre que huyó de la victimización y del estigma socialmente asociados a su condición y que hizo de su discapacidad un principio de resistencia y empoderamiento.

A su vez, la condición divergente, reivindicada, no sin cierta ironía, como principio identitario, convertía su manifestación diaria en un acto de tintes performativos en el que la legitimación de su discurso crítico, formulado en primera persona del singular, abría una vía representativa hacia el plural gramatical, el correspondiente a todas aquellas personas invisibilizadas también en el ámbito de los movimientos sociales por su capacidad diversa; entendiendo así la *representación* en un sentido estricto de *Darstellung*, esto es, de ‘ponerse en lugar de’, y no en su acepción de *Vertretung* o representación delegada (‘hablar por’). Recurriendo a la teoría de José Antonio Sánchez (2017), estaríamos hablando de “poner el cuerpo” en primera línea de la protesta, en este caso aquel que es funcionalmente diverso, para legitimar éticamente un discurso con vocación representativa.

3. El dilema: *Tabú. Y al final, la muerte... Fin* (2016)

Decíamos antes que, hasta que *La mirada de los peces* vio la luz en 2017, Del Molino apenas se había pronunciado explícitamente ni en su obra narrativa y ensayística, ni en sus colaboraciones regulares en prensa, ni siquiera en sus redes sociales sobre la figura de Antonio Aramayona, con el que, no obstante, había mantenido una dilatada y sinuosa relación desde que, siendo adolescente, fuera su alumno en el IES Pablo Gargallo, hasta 2016, el año de su muerte, cuando el escritor aún no había cumplido los cuarenta años de edad. Solo dos testimonios suponen una excepción en este silencio: en primer lugar, su participación el 25 de mayo de 2009 en la presentación del ensayo *Del amor y otras soledades* (2009), junto a su autor, su hija Begoña y el editor Miguel Ángel Liso; documentada en una noticia de *El Periódico de Aragón* que Del Molino recupera para su obra, introduciendo tempranamente una enmienda desde el

presente al relato periodístico sobre el profesor, sobre sí mismo y sobre la naturaleza de su relación:

Sergio del Molino calificó a Aramayona como “maestro integral, que a todos nos ha dejado tocados en la pasión por la vida”. Y agregó que “no veía al instituto como una preparación para la vida, sino que enseñaba que aquello era ya la vida”.

No desdeciré a Roberto Miranda, ya que no recuerdo lo que dije porque estaba pensando en otras cosas mientras lo decía. Supongo que fue así, aunque lo de maestro integral me suena a producto de panadería, y lo de pasión por la vida es un cliché que ni siquiera mi yo de 2009, que vivía ahogado entre clichés, habría escrito sin mortificarse [...] Dijera lo que dijese, el público aplaudió con el debido respeto y tomó la palabra Begoña o Miguel Ángel. No escuché, como tampoco me había escuchado a mí mismo, y seguí pensando en las soledades de Antonio, tan poco machadianas, tan a la vista. (Del Molino 2017: 183)

En segundo lugar, y esta sí tiene una importancia central para la obra que nos ocupa, su participación en *Tabú: Y al final, la muerte* (2016), la serie documental producida por Movistar + y La Caña Brothers y dirigida por Jon Sistiaga. Dividida en cuatro capítulos temáticos sobre el fin de la vida humana y sus implicaciones filosóficas, religiosas, ético-políticas... el escritor tendrá en ella un papel fundamental: primero, porque el doloroso testimonio del fallecimiento de su hijo Pablo y del posterior duelo cierra el capítulo inicial;⁵ y segundo, porque será uno de los amigos que acompañen y despidan a Aramayona en sus últimos días de vida, antes de que este se suicide según un plan anunciado, como queda registrado en el último episodio de la serie, que lleva por subtítulo ... *Fin*. La participación en el documental es el último dilema que el viejo profesor iconoclasta propone a su alumno: “Te llamaré Jon Sistiaga para verte, me dijo, porque está terminando una película sobre mi muerte. No dijo mi muerte pero sí dijo película” (Del Molino 2017: 43); uno de tal gravedad que acaba por ser crucial en la decisión del escritor de llevar a efecto una idea madurada con el tiempo: la de escribir sobre él. Finalmente acepta, y el dilema activa en el presente su memoria, obligándole a enfrentarse a la relación con su profesor, que es tanto como enfrentarse a sí mismo, a sus experiencias compartidas y a sus aprendizajes de juventud: “La vida son dilemas, dije, no se puede pasar por la vida sin mancharte, la gente te roza, te influye, te contamina, exige cosas de ti, y hay que resolver los dilemas, no puedes inhibirte” (Del Molino 2017: 36).

5 “Yo solo iba a salir en el documental de Antonio, pero Jon leyó *La hora violeta* y me propuso hablar en el primero de la serie [...] Acepto porque estoy empeñado en conseguir cuidados paliativos a domicilio para los niños y quiero contarlos. Muerte digna, dicen. Lo decía Antonio a todas horas: muerte digna” (Del Molino: 149).

A la postre, en un documental que gira por completo en torno a la peculiar figura de Aramayona y su lucha por la defensa del Derecho a la Muerte Digna, la participación de Sergio del Molino no es en absoluto secundaria, pues su presencia sobresale en minutaje y relevancia sobre la mayoría de los demás intervinientes: en él destaca un primer encuentro en el Café Levante de Zaragoza en el que ambos dialogan sobre las emociones e impresiones que se derivan, para uno y otro, de la firme decisión del profesor, así como de las implicaciones éticas que tiene hacerla pública a conocidos y familiares y registrarla cinematográficamente. El motivo de ambas resoluciones es, en realidad, común: por un lado, la determinación de Aramayona de interrumpir su vida ante la perspectiva previsible de enfrentarse a una acusada degradación física y psíquica que podría llevarlo a una situación de total dependencia es, desde su perspectiva, una declaración de libertad, una reivindicación del derecho a disponer sobre la propia vida sin que el Ordenamiento Jurídico, la religión o la moral pública puedan ejercer ningún poder coercitivo o amenaza:

Quiero que me recuerden vivo, con potencialidad, y no desde la dependencia, desde la decadencia, y por eso creo que ha llegado el momento justo de decirle a mi vida: se acabó [...] Claro que estoy enfermo, pero mi enfermedad no me lleva a una situación terminal, no son esos los casos en absoluto. Me he trazado una línea en la que mi intimidad física y mi intimidad vital ya dependan de otras personas. Hay personas que dicen “no me importa” y continúan con la vida: estupendo, respetable... Pero yo me tracé esa línea y he visto la cercanía y ha sido uno de los componentes que me llevan a la decisión que he tomado. (Sistiaga 2016b)

Por otro, la voluntad de dejar un testimonio audiovisual de sus últimos días no hace sino dar a su lucha individual una dimensión social: el profesor, el activista, trata así de eliminar la pátina de lo funesto que va ligada al suicidio y de convertirlo en “un acto hermoso, valioso, lleno de amor a la vida. Simplemente, hay que tener claro por qué y cuándo morir [...] morir, como escribe Nietzsche, en el momento justo: ni demasiado pronto ni demasiado tarde” (Sistiaga 2016b); esto es, en un acto de jubilosa reivindicación para abrir un camino ejemplar a aquellos que se ven impedidos a poner fin a su vida en contra de su propio deseo.

Esto no significa que Aramayona pretenda abanderar la lucha de todo un colectivo ni trazar una correlación directa entre la idea de la muerte digna y la discapacidad, pues ello no haría sino contribuir a reforzar una mirada compasiva y estigmatizante basada en una tácita incompatibilidad entre diversidad funcional y vida digna, lo que resultaría en imaginarios absolutamente perniciosos tanto en el plano simbólico como, sobre todo, en el largo camino hacia la consecución efectiva de derechos asistenciales para las personas con discapacidad. En ese sentido, en respuesta a todos los que discuten su decisión apelando a

las posibilidades de autonomía que brinda una vida físicamente dependiente, el profesor insiste una y otra vez en que sus motivos son estrictamente personales y en que de ningún modo quiere hacerlos extensibles a nadie más. Así pues, si su lucha personal tiene una dimensión social, la tiene en tanto reclamación de la libertad (incluyendo la libertad a disponer de la propia vida) garantizada por el Ordenamiento Jurídico a todo ser humano, esté afectado o no por una situación de discapacidad o dependencia. Si Aramayona pone su cuerpo en el centro del documental es, nuevamente, porque “poner el cuerpo es una decisión ética que abre una acción política. Poner el cuerpo es un acto de libertad” (Sánchez 2017: 10).

La muerte digna, la idea central sustentada por Aramayona y por las asociaciones a las que perteneció, es, en palabras del juez y activista Ramón Maciá Gómez, “la muerte que, deseada por una persona, se produce asistida de todos los alivios y cuidados paliativos médicos adecuados, así como todos los consuelos humanos posibles” (2008). Según esta idea, la dignidad humana no ha de protegerse única y exclusivamente a lo largo de la vida, sino también en el momento de la muerte. La vida y la muerte dignas serían, pues, dos caras de una misma moneda: la condena a un deceso lento, doloroso y desesperanzador, cuando el sufrimiento puede evitarse, constituiría, entonces, un ataque directo a la dignidad e integridad del sujeto.

Evidentemente, hablamos de una noción que presenta una complejidad y una variabilidad de acepciones del todo inabarcables para un ensayo como este, pero conviene dejar claras cuanto antes algunas premisas sobre la reivindicación de Aramayona, pues nos permite plantear una pregunta clave: ¿tiene o ha de tener la cuestión de la muerte digna una relación con la discapacidad? Ya hemos señalado que, desde el punto de vista del activista, no, pues se cuida de no trazar ningún tipo de paralelismo con la situación física y psicológica de aquellas personas que dialogan con él en la pantalla, algunas incluso afectadas por discapacidades o enfermedades graves, ni mucho menos de refutar sus razones para seguir adelante. Antes bien, remarca en todo momento que su decisión, meditada, libre y consciente (aunque también, reconoce, “sin ningún tipo de certeza” [Sistiaga 2016b]) se basa en lo que él, en conciencia, considera una vida plena, libre e independiente.

A este respecto, aunque el tratamiento filmico de sus últimos días es indudablemente respetuoso con el protagonista, con su resolución y con los motivos de la misma, parece una decisión acertada la incorporación en él de personas funcionalmente diversas, psicólogos y médicos que aportan una visión positiva de la vida dependiente, lo que excluye de entrada cualquier visión derogatoria de la discapacidad. Mucho más cuestionable desde este punto de vista resulta,

por el contrario, la inclusión en el montaje de largos primeros planos de sus muñones, prótesis, de las dificultades para llevar a cabo actividades cotidianas, de la ingesta de pastillas diaria... imágenes que ocupan toda la primera parte documental, acompañadas por su propia voz en *off* y por una recurrente música melodramática, que predisponen al espectador a la compasión más que a la empatía; y que distan mucho de la actitud jubilosa y la entereza con la que Aramayona afronta su decisión. El recurso constante a una banda sonora de tono épico y taciturno (desde la Banda Sonora Original compuesta por Carlos Martín Jara, pasando por la *Sonata nº 14 para piano/ Claro de Luna* o la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, hasta *Secret Garden* de Bruce Springsteen o *Wait* de M83) que envuelve las transiciones entre escenas no hace sino subrayar tal efecto. Incluso alguno de los testimonios, descontextualizado, pareciera favorecer este tipo de perspectivas piadosas: una de sus amigas afirma que “no quiere ser dependiente, ni quiere que nadie le ayude, ni verse imposibilitado para hacer cosas, y en ese sentido creo que es generoso” (Sistiaga 2016b). No parece, sin embargo, que detrás de esta afirmación haya más que pura y simple empatía con la meditada y razonada decisión de su amigo, y no consideraciones que pudieran naturalizar la idea de la desaparición de la vida dependiente como supresión de una presunta “carga” social. Con todo, y pese a algunos conatos amarillistas finalmente frustrados que Del Molino recoge en su obra (2017: 44), el resultado es lo suficientemente plural, original y audaz como para considerarlo un testimonio valioso sobre la muerte digna.

4. Muerte digna y discapacidad: ¿una relación estigmatizante?

Conviene ahora ofrecer una breve explicación de la problemática que nace del cruce de conceptos como *muerte digna* u *ortotanasia* y otros que, a menudo de manera equívoca, aparecen en el imaginario colectivo como concreciones del mismo, como *eutanasia* o *suicidio asistido*, con los de *discapacidad* o *diversidad funcional*. Intuitivamente, cualquier lector podría arquear las cejas ante la asociación directa de los primeros, que pueden encarnarse en sujetos funcionalmente diversos o en aquellos que encajan dentro de los parámetros de una presunta “normalidad” funcional, con los segundos: efectivamente, esta asociación parece restringir una cuestión universal con profundas implicaciones éticas y jurídicas a un solo colectivo, lo que no hace sino perpetuar imaginarios estereotipados en los que las vidas funcionalmente diversas aparecen ligadas al sufrimiento y al dolor, como vidas indignas o de segundo orden y, en fin, abyectas para un ideal de vida en una sociedad abiertamente capacitista. Cierto es que la problemática jurídica y ética sobre la muerte digna es mucho más remisa

que otras al dilema de la homogeneización al que alude Hartwig (2018: 12–13), puesto que suele aparecer vinculada a graves discapacidades que generan un alto nivel de dependencia, a menudo derivadas de patologías degenerativas sin posibilidad de curación, y no a cualquier discapacidad en abstracto; y no es menos cierto que el sufrimiento o el dolor, sea físico o psicológico, de raíz biomédica o social, genera discapacidades, en el sentido en el que las define la OMS, esto es, como “deficiencias, las limitaciones de la actividad y las restricciones de la participación [...] la discapacidad es un fenómeno complejo que refleja una interacción entre las características del organismo humano y las características de la sociedad en la que vive” (OMS 2020). Como afirma Ryan Prout:

While disability does not always exist in conjunction with pain, it seems fair to say that pain is always to some extent disabling [...] pain therefore knocks anyone who experience it onto a different position somewhere along the spectrum of functional diversity. (Prout 2018: 130)

En todo caso, si apelamos a la intuición del lector para que repare en los peligros éticos que genera esta relación es porque, pese a todo, esta ha llegado casi a naturalizarse en discursos mediáticos y representaciones culturales, de modo que incluso ha opacado los debates internos que al respecto se han planteado en el seno del activismo pro derechos humanos y entre los propios miembros del colectivo de personas con discapacidad, a propósito de los recientes pasos hacia la regulación de la eutanasia que se han producido en España.⁶

6 El primer proyecto presentado por el PSOE en el año 2018 para la modificación de la Ley Orgánica 10/1995 y la despenalización de conductas eutanásicas despertó críticas certeras por la inclusión de la “discapacidad grave crónica” junto a la “enfermedad grave e incurable” como condiciones para la solicitud de la eutanasia: “el efecto que se genera cuando un grupo social determinado, como el de las personas con discapacidad, es señalado en el proyecto de ley para requerir esta práctica, estigmatiza y refuerza los estereotipos nocivos de las personas con discapacidad [...] ¿es válido que una persona con discapacidad ‘grave’ requiera la muerte digna tras haber habido una ausencia del Estado en su vida diaria sin igualdad, sin apoyos, sin habilitación y rehabilitación a fin de poder lograr y mantener la máxima independencia, capacidad física, mental, social y vocacional, sin lograr la inclusión y participación plena en todos los aspectos de la vida?” (Serra, 2018). La formulación preliminar de la nueva proposición de ley presentada en febrero de 2020, en trámite de aprobación en las fechas de redacción de este ensayo, recoge las dos modalidades, eutanasia y suicidio asistido, pero en ambos casos en un sentido muy restrictivo, y establece como condición obligatoria para su solicitud, entre otros requisitos: “Sufrir una enfermedad grave e incurable o padecer una enfermedad grave, crónica e invalidante en los términos establecidos en esta ley, certificada por el médico o médica responsable”

Podría argüirse que cuando hablamos de muerte digna y de sus posibles concreciones, debe distinguirse claramente entre eutanasia activa o pasiva, que exige la participación directa de un tercero en el hecho de provocar la muerte (y fiscalizar que el proceso sea lo menos doloroso posible), y suicidio asistido, en el que la intervención de un tercero es mucho más limitada, y que, en su interpretación más extensiva, consistiría en un proceso:

En la que se proporcionan por un tercero y de forma intencionada y con su autorización a una persona los medios o procedimientos para suicidarse. En el suicidio asistido no existe, como en la Eutanasia, una enfermedad o dolencia vital previa y se resume en la ayuda activa en la muerte inminente, de alguien que desea hacerlo. (Maciá Gómez 2008)

En el caso de Antonio Aramayona, nos encontramos ante este segundo supuesto: una reivindicación que hoy por hoy, al menos en su sentido más expansivo, desligado de toda relación con una condición de salud, no parece que haya recabado el suficiente apoyo político ni social como para ser categorizada jurídicamente en la próxima reforma del Código Penal. En el caso de la eutanasia, sin embargo, sí parece existir un amplio consenso social que diverge considerablemente de la representatividad parlamentaria de las posturas contrarias a su regulación, defendidas por los partidos políticos de centro-derecha y extrema derecha.⁷

Cabría preguntarse por qué: en efecto, cuando se habla de eutanasia o de suicidio asistido en el debate público, los argumentos en favor de su regulación

(art. 5.1 d). La mención anterior a la “discapacidad grave crónica”, felizmente, ha desaparecido.

- 7 La proposición de Ley Orgánica de regulación de la eutanasia presentada por el grupo parlamentario socialista fue aprobada el 11 de febrero de 2020 por 201 votos a favor frente a los 140 en contra de los grupos parlamentarios de PP y Vox. La correlación de votos contrasta con los datos de la última encuesta realizada por el CIS sobre atención a pacientes con enfermedades en fase terminal en el año 2009, en la que el 58,4% de los encuestados se mostraba favorable a la aprobación de una ley de eutanasia; un 15,2% creía que sí, “pero no estaba totalmente seguro”; un 4,2% creía que no, pero tampoco estaba convencido; y un 10,3% se mostraba claramente en contra. En el caso del suicidio asistido, solo un 38,9% se declaraba a favor. Un barómetro sanitario del año 2011, que se corresponde con la última ocasión en que el CIS ha preguntado sobre la regulación de la eutanasia, arrojaba datos aún más contundentes: el 78 % se declaraba a favor, y apenas un 9,7% de los encuestados se oponía con firmeza. Los estudios recientes elaborados por empresas demoscópicas privadas son igualmente rotundos, pues todos registran un consenso pro regulatorio por encima del 80%: 84% (Metroscopia 2017), 85% (IPSOS 2018) y 87% (Metroscopia 2019).

se suelen plantear en términos muy restrictivos, que giran en torno al dolor provocado por graves enfermedades incurables o al sufrimiento derivado de situaciones de muy elevada dependencia, las cuales, frecuentemente, están ligadas a discapacidades altamente limitantes. En ese sentido, aunque en unos y otros supuestos nos movemos en planos distintos, uno biomédico y otro social (o, si se quiere, biopsicosocial), lo cierto es que en los casos más mediáticos ambas circunstancias han aparecido a menudo estrechamente unidas, lo que ha favorecido confusiones terminológicas y conceptuales tanto sobre la eutanasia y el suicidio asistido, como sobre los supuestos para acceder a cada una de ellas. Así, aunque frecuentemente aparecen englobados bajo el marbete de la “lucha por la regulación de la eutanasia”, casos tan sonados como los de Ramón Sampredo, José Antonio Arrabal, Maribel Tellaetxe o María José Carrasco presentan diferencias que no se pueden obviar tanto en el origen de su sufrimiento (tetraplejia, ELA, Enfermedad de Alzheimer, esclerosis múltiple, respectivamente) como en sus demandas jurídicas y políticas; pero, sobre todo, en sus propias historias de vida, que son sepultadas repetidamente bajo esa gran reivindicación y que son las que, en definitiva, permiten conocer los verdaderos motivos de su voluntad de morir, así como los condicionantes y circunstancias que pesaron en sus decisiones finales. Resulta certera, en ese sentido, la crítica que Javier Romañach dirige a la representación cinematográfica de la historia de Sampredo en la célebre *Mar Adentro* (2004), en la cual:

existe un absoluto vacío sobre los veintitantos años de convivencia de Ramón Sampredo con la tetraplejia, hasta que empieza su lucha con los tribunales. Sí existen, sin embargo, referencias repetidas a su pasado anterior, a su vida antes del accidente. Más de veinticinco años de vacío silencio, en los que parece no haber pasado nada digno de relevancia. (Romañach 2004: 4–5)

El fragmento citado pertenece al polémico artículo “Los errores sutiles del caso Ramón Sampredo” (2004) que Romañach, fundador y cabeza visible del Foro de Vida Independiente hasta su muerte en 2018, escribió como respuesta al enorme impacto mediático de la película dirigida por Alejandro Amenábar. El texto resultó en su momento demoledor, pues atacaba con dureza el legado de Sampredo para el colectivo de personas con discapacidad y denunciaba los mitos, prejuicios y la mirada compasiva que informaban la representación fílmica de su historia; una mirada que, tras el velo de la caridad, escondía la historia personal de un hombre con:

una visión terrorífica de la discapacidad, con tintes eugenésicos y nazis, con visiones doblegadas de la dignidad y con argumentos razonables llenos de maniqueísmo y sofismas que sólo se le han permitido a Ramón Sampredo porque tenía una tetraplejia,

ya que nadie ha sabido superar la distancia que permite abordar con franqueza el verdadero contenido de sus textos. (Romañach 2004:1)

Pese a su severas palabras, Romañach aclara que no discute “el derecho que tuvo a hacer lo que hizo, me limito a analizar los resultados y la repercusión de su lucha” (2004: 2) y afirma estar a favor de que se debata públicamente la eutanasia, pero es categórico al mostrar su disconformidad radical con la dimensión política que dio a su vindicación personal, pues, por un lado, “en su lucha por lo que él llamaba una muerte digna, luchaba en realidad por la legalización del suicidio asistido, no por la legalización de la eutanasia, y arrastró en su confusión a toda la sociedad española” (2004: 7), y por otro, y esto es lo que considera verdaderamente nocivo, porque “aceptó sin reflexionar una visión externa y anticuada sobre la tetraplejía sin que su razón le dejara ver lo ofuscada que estaba su mente, y luchó por la dignidad en el único rincón que su incapacidad para romper moldes de pensamiento le dejó, en la muerte” (2004: 1).

Frente a esta mirada autocompasiva y anclada en un paradigma de la discapacidad obsoleto, que el lenguaje cinematográfico del melodrama comercial se encarga de perpetuar y difundir acríticamente, Romañach afirma perseguir objetivos diametralmente opuestos, centrados en remover las condiciones del entorno que ponen barreras a la aceptación, condiciones de acceso y en fin, a la dignidad de las vidas funcionalmente diversas. Poner, en fin, énfasis, en la vida frente a la muerte:

Yo busco la dignidad en la aceptación de mi realidad, en mi convivencia con ella, en la convicción de mi dignidad como ser humano, antes que “tetrapléjico”. Para ello participo en una lucha social, en una lucha por la aceptación de la dignidad en la diversidad, en la convicción de que las personas con discapacidad somos un valor para la sociedad, no una lacra, como la sociedad nos hace creer. (2004:10)

5. De la ficción a la realidad: La mirada del pez, la mirada del Otro

Resumendo: cualquier representación artística sobre la muerte digna como derecho, especialmente cuando involucra a personas reales con diversidad funcional, plantea dilemas que añaden profundas implicaciones éticas a las decisiones de sus creadores. Ninguna opción está exenta de peligros: desde la sustitución de la voz y la experiencia del otro discapacitado, hasta, como se acaba de ver, la asunción acrítica de su discurso; sin embargo, parece claro que las estrategias representativas propias de los géneros de no-ficción y los géneros mixtos son más eficientes a la hora de sortear tales peligros, precisamente por ser mucho más restrictivas que las de la ficción pura, el terreno de la libertad

absoluta, por muy realista que se pretenda. Así pues, situados en las coordenadas temáticas de la problemática relación muerte digna y discapacidad y en las estéticas que abarca el espectro realidad/ficción en la creación artística, a continuación valoraremos en qué medida y cómo consigue la obra de Sergio del Molino escapar de esa asociación estigmatizante.

Recordemos un principio fundamental: en *La mirada de los peces*, el suicidio de Antonio Aramayona no es en absoluto la cuestión central, sino un dilema que sirve como punto de partida narrativo. Hay en la obra largas reflexiones y excursos acerca de la culpa; sobre, sí, la muerte y la ausencia; sobre el despertar y el descubrimiento; sobre la educación pública y el valor social de la docencia...; pero, aunque pueda parecer paradójico, muy pocas consideraciones explícitas sobre el derecho a disponer de la propia vida; y las que encontramos, aparecen diseminadas aquí y allá al hilo de los recuerdos y de la narración de la grabación del documental. El propio autor argumentaba esta ausencia en la presentación del libro: “Es un arranque pero no me sirve como alegato a favor, porque tengo muy clara mi posición en este tema. Si hubiera querido hacer una reflexión sobre la muerte digna, habría escrito un ensayo, la literatura está en otros sitios.”⁸ (Europa Press 2017).

Así pues, lo primero que puede decirse es que en ningún momento encontramos por parte del autor-narrador un cuestionamiento de la decisión del profesor, esto es, sobre el qué; y, aunque sí manifiesta sus inquietudes sobre los porqués y, sobre todo, sobre ese cómo marcado por la presencia de las cámaras, el único juicio que a la postre puede inferirse sobre el hecho mismo es el de su absoluta coherencia:

Hay una envidia del suicida, como se envidia al que se despide de un trabajo odioso haciendo un corte de mangas al jefe. No se le perdona que tome la última palabra y niegue al mundo el derecho de réplica. Es lo que siempre admiré de Antonio, que hiciese siempre lo que le daba la gana (Del Molino 2017: 202)

8 Esta no es una idea nueva en el autor, pues desde el inicio de su carrera se ha manifestado contra la literatura panfletaria y apologética, aquella que sobrevalora el compromiso ideológico por encima de cualquier calidad estética: “La literatura no puede aspirar a ser un motor de cambio social, porque se relaciona con la humanidad de una forma mucho más sutil y mucho más íntima. Si quieres hacer política, la literatura es uno de los peores caminos que puedes elegir. Hay otras opciones para eso, como el periodismo [...]. Cuando yo quiero intervenir socialmente, escribo columnas [...] En *La Mirada de los peces* hay un discurso político, pero lo que no hay es una tesis. Hay una serie de reflexiones y meditaciones, de cosas que a mí me provocan incomodidad y dilemas.” (Tolosa 2017)

Si queremos conocer la posición del autor, podemos encontrarla en una columna publicada dos años después, en la que recordaba cómo al leer su novela:

algunos lectores y críticos se sorprendieron (no sé si reprochándomelo) de que en sus páginas no hubiera una reflexión sobre el derecho al suicidio, a la eutanasia y a la muerte digna [...] porque yo ya tenía resuelto el dilema: no cabían peros a la decisión de Antonio. La literatura se hace con dudas, no con certezas. Además, creo que la cuestión de la muerte digna es tan delicada (por dolorosa para quien tiene que decidir, no porque solivante y excite a nadie), que hay que evitar cualquier intervención que añada bronca y griterío. (Del Molino 2019)

Más allá de entender este silencio literario como muestra solemne de respeto, creemos que hay otra razón con tanto o más peso que lo explica, y que se deriva de ese planteamiento narrativo basado en la confrontación de distintas figuraciones al que aludíamos en el primer apartado: en el ejercicio de rememoración que acomete el narrador, hay una obsesión central que sirve como hilo conductor en todo el relato, a saber, la de redescubrir a la persona, con su historia de vida y sus defectos y virtudes, más allá de la proclama política; rehumanizar, a través de la literatura, al símbolo del activismo; recorrer, en definitiva, el camino inverso al de aquellas representaciones mediáticas o artísticas que se basan en “el aprovechamiento de la tradición del sufrimiento ante una grave discapacidad” (Romañach 2004: 1). Del Molino es transparente en este sentido: “me gustaba más de cerca que de lejos [...] me gustaba donde me podía dar ejemplo y no donde quería darnos ejemplo. Donde se dan los abrazos y no caben los aplausos” (Del Molino 2017: 202). Por ello, si en *La mirada...* hay una desmitificación de Aramayona (no solo del activista, también del profesor), esta se produce no porque el autor pretenda denunciar hipocresía o rebatir sus argumentos; sino como consecuencia de la voluntad por representar a una persona de perfil complejo, contradictorio y enigmático, esto es, de *humanizarlo literariamente*, para evitar reducirlo a la imagen unidimensional y plana de las hagiografías de periodistas y activistas que afloraron tras su muerte, que descontextualizadas sí eran puramente ficcionales. El siguiente fragmento, en el que el autor lee una de las columnas del profesor, no puede ser más expresivo a este respecto:

Hay varios párrafos idénticos a los de su último texto. Antonio anticipa sus intenciones de matarse. Aboga por la buena muerte [...] nada de eso es relevante ni era nuevo en su discurso a la altura de 2014 [...] lo que me parece precioso y me hace sonreír es que el artículo está dedicado a la memoria de Robin Williams. Aquí hay algo, me digo. Aquí no hay performances, ni desafíos a la autoridad, ni discursos políticos. Aquí hay un hombre. (Del Molino 2017: 95)

Por razones análogas, podemos comprender la escasez de referencias a su estado de salud o a su condición “motorizada”. De hecho, en el tercer capítulo de la segunda parte de la obra, tras una exhaustiva relación de sus afecciones, dolencias, operaciones, ictus, en la que llega a afirmar que “no tiene sesenta años, pero está casi roto”, acto seguido, afirma: “aunque en realidad no tanto. No está postrado en un lecho de sábanas que huelen a orín, ni amorrado a un gotero de morfina. Puede ir por toda la ciudad con su silla de ruedas. Antonio escribe artículos, aunque se los censuren” (Del Molino 2017: 42). Y poco después añade:

Antonio está hecho un asco, pero no para el tiro de gracia ni en esa fase en que hasta la medicina se compadece del sufrimiento y consiente diluirlo en un gotero. Antonio es feliz, tiene amigos, conoce por el nombre a todas las camareras del barrio y despliega con ellas una cortesía coqueta e inocente que parece sacada de un cuadro de Arniches. (Del Molino 2017: 43)

No encontramos muchas más menciones textuales a su estado de salud o a su discapacidad. Quizá en esta última referencia teatral se vislumbre otra máscara del personaje que encubra un sufrimiento oculto e insoportable de la persona. Al cabo, los porqués de su fin se revelan como inescrutables, pero en la mirada de ese pez, de ese Otro “normalizado” que es el autor de la confesión, no parecen tener relación directa con su discapacidad ni con las enfermedades crónicas que arrastraba: si las reflexiones sobre una y otra cuestión son mínimas y muy ambiguas, el rechazo a esta asociación sí es, por el contrario, explícito.

Filmografía

Amenábar, Alejandro. 2004. *Mar adentro*, España: Alejandro Amenábar y Fernando Bovaira.

Sistiaga, Jon. 2016a. *Y al final, la muerte: Prólogo*, España: Movistar + y La Caña Brothers.

Sistiaga, Jon. 2016b. *Y al final, la muerte... Fin*, España: Movistar + y La Caña Brothers.

Bibliografía

Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Alberca, Manuel 2017. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*, Málaga: Pálido Fuego.

Centro de Investigaciones Sociológicas. 2009. *Atención a pacientes con enfermedades en fase terminal*, 2.803, Madrid: CIS.

- Corroto, Paula. 2017. "Sergio del Molino: 'En los 80 y los 90 parecía mejor meterte jaco que ir a FP'", *El Confidencial* (9 septiembre), en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-09-09/sergio-del-molino-la-mirada-de-los-peces-la-espana-vacia_1440505/ [2-8-2020].
- Del Molino, Sergio. 2017. *La mirada de los peces*. Madrid: Random House Mondadori.
- Del Molino, Sergio. 2019. "¿Es mucho pedir un poco de silencio?", en https://elpais.com/cultura/2019/04/06/television/1554572057_645246.html [2-8-2020].
- Díaz-Agero, Alejandro. 2017. "Sergio del Molino: 'El dolor te convierte en peor persona'", *ABC* (10 septiembre), en: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-sergio-molino-dolor-convierte-peor-persona-201709100111_noticia.html [2-8-2020].
- Echenique, Pablo/Gay, Raúl. 2013. "De retrones y hombres: presentación", *El Diario*, en: <https://www.eldiario.es/retrones> [2-8-2020].
- Europa Press. 2017. "Sergio del Molino se 'confiesa' en *La mirada de los peces*: 'No meditamos con honestidad sobre lo que somos'", *Europa Press* (7 septiembre), en: <https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-sergio-molino-confiesa-mirada-peces-no-meditamos-honestidad-somos-20170907171637.html> [2-8-2020].
- Gay, Raúl. 2014. "Antonio Aramayona: 'soy un perroflauta motorizado'", *El Diario* (26 junio), en: https://www.eldiario.es/retrones/antonio-aramayona-perroflauta-motorizado_132_4800541.html [2-8-2020].
- Goffman, Ervin. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gordo, Alberto. 2017. "No busco que mi obra sea redonda", *El Cultural* (8 septiembre), en: <https://elcultural.com/Sergio-del-Molino-No-busco-que-mi-obra-sea-redonda> [2-8-2020].
- Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7–21.
- Ipsos. 2018. "El 85% de los españoles a favor de regularizar la eutanasia", en: <https://www.ipsos.com/es-es/el-85-de-los-espanoles-favor-de-regularizar-la-eutanasia> [2-8-2020].
- Luengo Gascón, Elvira. 2012. "María Zambrano: *La confesión*: género literario como lenguaje del sujeto", en: *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18: 278–298.

- Maciá Gómez, Ramón. 2008. “El concepto legal de muerte digna”, en: <https://derechoamorrir.org/wp-content/uploads/2018/09/2008-concepto-legal-muerte-digna.pdf> [2-8-2020].
- Metroscopia. 2017. “El 84% de los españoles apoya el derecho a una muerte digna”, en: <https://metroscopia.org/muerte-digna/> [2-8-2020].
- Metroscopia. 2019. “Muerte digna”, en: <https://metroscopia.org/8865-2/> [2-8-2020].
- Organización Mundial de la Salud. 2020. “Definición de discapacidad”, en: <https://www.who.int/topics/disabilities/es/> [2-8-2020].
- Prout, Ryan. 2018. “Tangents of Pain, cuerpos en carne viva. Disability, Disorder, and Reflection in *Insensibles* and *La herida*”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 125–151.
- Real Academia Española. 2020. “perroflauta”, en: <http://webfrrl.rae.es/DH/enlace?idLema=i1S9Xd9Lhgo> = [2-8-2020].
- Rodríguez Picavea Matilla, Alejandro. 2013. “DIVERTAD: Dignidad y libertad en la diversidad. El modelo de la diversidad”, en: *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva* 7(1): 39–58.
- Romañach, Javier. 2004. “Los errores sutiles en el caso Ramón Sampedro”, en: <https://www.bioeticaweb.com/wp-content/uploads/2014/07/romanacl.pdf> [2-8-2020].
- Sánchez, José Antonio. 2017. *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre la ética de la representación*. Madrid: La Uña Rota.
- Serra, María Laura. 2018. “Sobre eutanasia y personas con discapacidad”, en: <http://semanal.cermi.es/noticia/opinion-eutanasia-personas-discapacidad-laura-serra-doctora-derechos-humanos-carlos-III-dos.aspx> [2-8-2020].
- Torné, Gonzalo. 2018. “Elogio y refutación de la ‘autoficción’”, *Ctxt* (16 diciembre), en: <https://ctxt.es/es/20181212/Culturas/23465/Gonzalo-Torne-ministerio-cultura.htm> [2-8-2020].

3. Creación audiovisual y sonora

Sonia García López

Arte, dolor y autorrepresentación en la obra audiovisual de Belén Sánchez

Abstract: This contribution seeks to explore the limits of representation when dealing with mental realities that hardly take place in the visible world but, yet, do not belong to the realms of fiction. The video works by the multidisciplinary artist Belén Sánchez are taken as a case study. Sánchez's short films *Extreme Dance* (2011) and *La tetilla* (2016) which were made with the support of the organization Debajo del sombrero, combine video, performance, and sculpture in order to convey the experience of the bodily and psychic pain of unknown origin, and the subsequent medical or surgical treatment. Combining theoretical reflection with the methodology of textual analysis, this essay inquires the creative processes in which Sánchez is immersed, and the way in which those processes, and their outcomes, connect with an artistic and cinematic tradition, inviting to rethink the categories, stereotypes or clichés concerning the dominant representations of mental realities in the contemporary audiovisual culture.

Keywords: Documentary, Experimental Cinema, Women Creators, Pain, Disability

Palabras clave: Documental, Cine experimental, Mujeres creadoras, Dolor, Discapacidad

Perhaps the over-investment in the loneliness of pain comes from the presumption that it is always 'my' pain that we are talking about [. . .]. But we can ask Wittgenstein's question:

What about the pain of others? Or, how am I affected by pain when I am faced by another's pain? Because we don't inhabit her body, does that mean that her pain has nothing to do with us?

Sara Ahmed

1. Introducción¹

Esta contribución aborda la obra audiovisual de Belén Sánchez para explorar los límites de la representación cuando se trata de dar cuenta de realidades mentales que difícilmente entran dentro del orden de lo visible pero, no por

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D de Generación de Conocimiento "Articulaciones de género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional" (PGC2018-097966-B-100), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

ello, se inscriben necesariamente en el territorio de la ficción. Sus cortometrajes capturan la experiencia del dolor corporal y psíquico asociado a un proceso de daño o lesión cuyo origen es indeterminado y al subsiguiente proceso de tratamiento médico-quirúrgico. A partir de la contextualización y el análisis de estos trabajos de Belén Sánchez me propongo interrogar los procesos creativos que desarrolla la artista y el modo en que dichos procesos y sus resultados conectan con una determinada tradición artística y cinematográfica e invitan a repensar los esquemas de representación de las realidades mentales dominantes en el cine y el audiovisual.

Belén Sánchez (Madrid, 1972) es una artista multidisciplinar que combina en sus obras el vídeo, la performance y las artes plásticas. Su primer trabajo, *Tinta contacto* es un cortometraje de animación de 7 minutos realizado en 2009, al que siguieron *Casa vieja mala* y *Extreme Dance* en 2010, *La tetilla* en 2016 e *Iglesia de San Antón* en 2017.² Desde 2010, Sánchez forma parte del colectivo Debajo del sombrero, “una plataforma para la creación, investigación, producción y difusión de arte” que se constituye como espacio de encuentro para artistas diagnosticados con discapacidad intelectual y ofrece herramientas de “aprendizaje y diálogo con otros artistas, así como la realización de proyectos individuales y colectivos” (Debajo del sombrero 2020a). En el caso de Sánchez, ese apoyo se materializa en forma de recursos técnicos y humanos para la realización de las piezas que la artista idea, escribe, dirige e interpreta. Desde 2011, la obra multidisciplinar de Sánchez ha sido exhibida en diversos centros de arte y galerías del estado español, como el Centro Cibeles y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Museo de la Provincia de Sevilla o Tabakalera de San Sebastián, y también ha participado en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO 2012 y la muestra internacional *Perceptions 2016: The Art of Citizenship*, celebrada en Cork, Irlanda. Entre 2017 y 2018, Belén Sánchez participó junto a otros cinco artistas de Debajo del sombrero en el proyecto multidisciplinar *Some things from Somewhere*, ideado por el artista en residencia Cai Tomos y producido por Naves Matadero en colaboración con el British Council. El trabajo de Sánchez, en este caso, fue una *video performance* en la que la artista se transformaba en Donald Trump para mostrar el lado más surrealista y oscuro del presidente de los Estados Unidos (VV. AA 2018). En el momento de la escritura de este

2 Agradezco a Lola Barrera, directora del colectivo Debajo del sombrero, el acceso a los cortometrajes de Belén Sánchez, así como la lectura atenta y los comentarios al borrador de este capítulo.

capítulo, la artista se encuentra trabajando en *Casa de grabación*, un proyecto de realidad virtual (Colectivo Debajo del sombrero 2020).

2. Arte, dolor y autorrepresentación

En este texto me centraré en un conjunto de trabajos audiovisuales de Belén Sánchez en los que la creación es parte de un proceso de autorrepresentación y conjuración del dolor físico y psíquico que experimenta la artista en su relación con el entorno. Esta perspectiva hace confluír cuestiones referidas a la definición y las representaciones culturales del dolor con aspectos relativos a la identidad y la representación del dolor que se experimenta en carne propia, frente a las representaciones en que el dolor es la expresión de una otredad. Además, entra en juego aquí una dimensión social del dolor, a la que hay que atender en tanto en cuanto el dolor no siempre se origina en el propio cuerpo, sino que también puede ser causado por un agente externo, en forma de daño, lesión o agresión.

Ryan Prout (2018: 126) se refiere al dolor como algo que discapacita, situando a quien lo experimenta en el espectro de la diversidad funcional. Por otro lado, Prout se refiere al sujeto discapacitado como un otro constitutivo que se invoca para definir la circunscripción del dolor y para identificar quién lo dispensa y quién lo siente (2018: 34). Al definirse en la frontera entre lo físico, lo fisiológico y lo neuronal, donde se involucra la percepción (2018: 126), el dolor se configura como una experiencia radicalmente subjetiva e incommunicable en esencia. Por ello, las representaciones culturales del dolor ajeno movilizan con frecuencia la empatía o la compasión, emociones que por definición se sitúan en un afuera del dolor, planteando relatos que a menudo giran en torno historias motivacionales o de superación (Cfr. Hartwig 2018: 191). El cine de Hollywood es la expresión más fehaciente de los modelos dominantes en la representación del dolor físico y psíquico.³ Películas realizadas en distintas épocas y adscritas a géneros tan diversos como el melodrama (*You Are not You*, George C. Wolfe, 2014; *One Flew Over the Cooekoo's Nest*, Milos Forman, 1975), el *thriller* psicológico (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) o la película de superhéroes (*Unbreakable*, Manoj Night Shyamalan, 2000) construyen la representación del dolor sobre esquemas naturalistas de identificación y empatía. En otros casos se ponen en juego narrativas creadas a partir de lo que Susanne Hartwig (2018: 196) denomina “situaciones comunicativas compartidas” basadas en estrategias de

3 A este respecto pueden consultarse los trabajos de Laine (2011; 2017).

representación que subrayan el carácter discursivo de la obra a través de recursos como el distanciamiento o la relativización (Hartwig 2018: 200–201). Paradójicamente, la representación “desapasionada” del dolor del otro permite un acercamiento más realista y, al mismo tiempo, más alejado de las convenciones relativas a la representación del dolor ajeno y, por tanto, moviliza un tipo de compasión desprovisto de aspectos melodramáticos.

Por su parte, Sara Ahmed parte de asunciones similares al afirmar que el dolor “is not only a bodily trauma, it also resists or even ‘shatters’ language and communication [...] So that which seems most self-evident –most there, throbbing in its thereness– also slips away, refuses to be simply present in speech, or forms of testimonial address” (2014: 22). Sin embargo, Ahmed llama la atención sobre la relación entre la irrepresentabilidad del dolor y su sobrerrepresentación “on behalf of myself for others” (2014: 22), aunque sea para expresar la imposibilidad de traducirlo al lenguaje descriptivo. Ese es, para la autora de *The Cultural Politics of Emotion*, el punto de partida para un análisis de los aspectos sociales y políticos del dolor. Partiendo de las definiciones que proporcionan la psicología, la medicina, el psicoanálisis y la filosofía, Ahmed trata de trascender la idea de que el dolor es irrepresentable y explora “how the labour of pain and the language of pain work in specific and determined ways to affect differences between bodies” (2014: 24). El planteamiento de Ahmed resulta interesante para los propósitos de este capítulo porque aborda, por un lado, la experiencia individual del dolor y el modo en que su percepción –de manera similar y, al mismo tiempo, radicalmente diferente a la que lo hace el placer– delimita las fronteras de la superficie corporal, aquello que separa desde un punto de vista físico al sujeto de todo lo demás: “It is through sensual experiences such as pain that we come to have a sense of our skin as bodily surface [...], as something that keeps us apart from others, and as something that ‘mediates’ the relationship between internal or external, or inside and outside” (2014: 24). Por otro lado, en su propósito de reflexionar sobre la sociabilidad del dolor y sobre su dimensión política, Ahmed cuestiona tanto la pretensión universalizadora, que borra la diversidad de la experiencia del dolor (2014: 31), como la fetichización del mismo en tanto que rasgo constitutivo de la identidad “crucial to ‘testimonial culture’ [...] in which narratives of pain and injury have proliferated” (2014: 32). Además de analizar discursos culturales sobre el dolor en los que la representación de este se refiere a un tercero, a un otro claramente diferenciado del sujeto portador del discurso, Ahmed explora su experiencia personal del dolor, vivido en carne propia –convirtiendo su dolor menstrual en objeto de análisis– y en modo vicario, refiriéndose a la forma en que le afecta el dolor de su madre, diagnosticada con mielitis transversa poco después del nacimiento

de la autora. En todos los casos, Ahmed insiste sobre el modo en que, a la hora de intentar dar cuenta del dolor, el lenguaje se quiebra y “the vocabularies that are available for describing pain, either through medical language that codifies pain [...] or through metaphor that creates relations of likeness [...] seem inadequate in the face of feeling” (2014: 23).

Quizá se deba a esta dificultad declarada para comunicar o representar el dolor en términos descriptivos o de acuerdo a las convenciones del realismo el que la escritura poética⁴ y el lenguaje de la vanguardia⁵ se hayan constituido en espacios especialmente fecundos para la representación de la experiencia del dolor. En una y en otro, la lógica causal, relacional y figurativa que caracteriza al lenguaje clásico estalla en pedazos para dar paso a formas de expresión en que el lenguaje abandona la ficción de transparencia entre las palabras y el mundo y se convierte en territorio en permanente conflicto. Como afirma Roland Barthes, al contraponer la poética moderna al lenguaje clásico:

las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo “expresa” y lo “traduce”. [...] en la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que no es el de una “fabricación”, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención. (2011: 37)

Pese a la dimensión incapacitante que en ocasiones puede tener el dolor, existe una larga tradición en la literatura y en las artes plásticas y escénicas de la expresión del dolor propio (sea físico o psíquico), desde las pinturas de Frida Kahlo a la escritura de Unika Zürn o Sarah Kane y el trabajo performático de Marina Abramović. Más escasos son los ejemplos que pueden encontrarse en el campo de la imagen en movimiento, aunque también se pueden citar filmografías consolidadas como las de Anne Charlotte Robertson o Stephen Dwoskin. Pese a la disparidad temporal y geográfica en la que sitúan los trabajos de estas artistas –adscritas en todos los casos a la creación experimental o de vanguardia–, la expresión del dolor que encontramos en sus obras lleva aparejada una exploración del lenguaje y de las formas de expresión no verbales que pueden dar cuenta de esa experiencia que araña los límites de la comunicabilidad. Es en

4 Tal y como lo define Roland Barthes (2011: 39-42).

5 Tal y como lo define Peter Bürger (1997).

ese espacio discursivo en el que se instala la obra audiovisual de Belén Sánchez, sobre cuyo análisis nos detendremos en las páginas que siguen.

3. La obra de Belén Sánchez

Belén Sánchez emplea dibujos, *collages*, esculturas, títeres, o herramientas específicas del lenguaje audiovisual como el montaje visual y sonoro y la performance en la creación de sus cortometrajes y piezas audiovisuales. Los cuatro trabajos producidos por Sánchez entre 2009 y 2016 giran en torno a un esquema argumental que repite, en sus distintas versiones, “un ciclo de agresión, curación y venganza, que Belén protagoniza haciendo entrar en escena el vehículo indispensable que es para ella su propio cuerpo” (Debajo del sombrero 2020b). Pese al carácter traumático de los episodios de vida que Belén Sánchez representa en sus películas, la irreverencia y el humor atraviesan el conjunto de su obra, alejándola de las convenciones asociadas a la representación naturalista del dolor que suelen promover afectos como la identificación y la compasión, lo que ha llevado a algunos críticos a relacionar su trabajo con la sensibilidad punk (De Pedro 2016; Rada 2012). A esos recursos distanciadores se suman otros aspectos de la propuesta estética de Sánchez, como el diseño de decorados y el atrezo, que en un trabajo como *La tetilla* nos remite a las esculturas creadas con técnicas mixtas de Louise Bourgeois, Anette Messenger y Kiki Smith, o el empleo de técnicas antirrealistas como el diseño de fondos y marionetas de papel y cartón que refuerzan la bidimensionalidad de la pantalla y conectan estéticamente con el *art brut*, con las aportaciones de grupos artísticos como CoBrA, el llamado arte visionario y el arte folk contemporáneo.⁶

Vale la pena detenerse en uno de los primeros trabajos de Belén Sánchez, *Tinta contacto*, un cortometraje creado con títeres en el que la creadora pone ya en juego algunos de los recursos expresivos que encontraremos también en *Extreme Dance* y en *La tetilla*. La estrategia narrativa combina una sencilla puesta en escena en la que varios títeres creados con papel, cartón, plástico y otros materiales, interactúan sobre un decorado de papel pintado que

6 A este respecto, puede consultarse la revista *Raw Vision*, que desde 1989 divulga obras de arte marginal, jardines de esculturas y edificios construidos por artistas autodidactas de todo el mundo. Se trata de creadoras y creadores que no se han formado en academias o escuelas y que no han recibido la influencia del mundo del arte, que inventan sus propias formas y técnicas, creando mundos privados que contrastan con el arte conceptual e institucional dominante en los museos y galerías de arte (<https://rawvision.com/about> [8-9-2020]).

representa el interior de la casa de la protagonista y el hospital en el que recibe tratamiento. En su aspecto visual, ella se diferencia notoriamente del resto porque se representa desnuda, con el cuerpo recubierto de un plástico que imita una sábana. Pese a que la historia describe episodios de autolesión y escenas de una dolorosa rehabilitación, el colorido de los personajes y la factura de apariencia infantil y casera de los títeres genera una distancia emocional que queda reforzada, además, por la banda sonora. En ella, la voz de Sánchez da vida a los distintos personajes al compás de una movida melodía caribeña, generando un contrapunto, tanto en lo que respecta al punto de vista como al tono de la pieza. En este sentido, la propuesta audiovisual de Sánchez conecta con toda una tradición del documental experimental y de animación que se interesa por la relación de realidades mentales subjetivas como la imaginación, el sueño o la locura, dentro de la que pueden citarse títulos clásicos como *Emak-Bakia* (Man Ray, 1926) o contemporáneos como *A is for Autism* (Tim Webb, 1992), *El viaje de María* (Miguel Gallardo, 2010) o *Bajo la almohada* (Isabel Herguera, 2012). En estos filmes, como en el trabajo de Sánchez, el recurso al montaje asociativo, el uso del *collage* o la animación se ponen al servicio de la representación de aspectos de la realidad que no pasan por lo visible y, sin embargo, tienen entidad subjetiva y social.

En *Tinta contacto*, la banda imagen construye el punto de vista sobre el personaje femenino a partir de la convención de la narratología que Gérard Genette denomina focalización interna fija (1989: 245–248), en virtud de la cual este personaje aparece en todas las escenas de la pieza, lo que otorga a la espectadora un cierto acceso a sus pensamientos y emociones. Además, es el único personaje que recibe un nombre propio –Belén–, lo que invita a identificar al personaje con su creadora. No obstante, la banda sonora establece una disrupción con respecto al punto de vista único y centrado en la protagonista que promueve el dispositivo visual. Al articular un tejido polifónico que, a partir de las modulaciones de la voz de Sánchez, recrea los diálogos entre los distintos personajes, el diseño sonoro priva de voz al personaje principal, de modo que únicamente escuchamos a los otros personajes que se dirigen o aluden a ella en segunda o tercera persona. De este modo, Belén Sánchez da cuenta de la experiencia de aislamiento que vive el personaje principal, cuyas acciones no son comprendidas o son recriminadas, al tiempo que alude al dolor asociado a los distintos tratamientos que recibe en el hospital y de las agresiones que vive dentro y fuera de él. Finalmente, aparece otro personaje femenino, caracterizado con atributos mágicos, que viene a proteger, cuidar y curar a Belén, concluyendo así la historia con un final feliz.

Preciso es matizar que, lejos de ubicarse este final feliz en el registro de los “grandes relatos estereotipados de la recuperación o de la compensación” (Hartwig, 2018: 191–192), la exposición descarnada, irónica y expresionista del dolor, tal y como se ha desarrollado a lo largo del cortometraje, se ubica más bien en la línea de trabajos que plantean representaciones no hegemónicas del dolor y la “curación”, que no se basan tanto en valores positivos intrínsecos como en la creación de modelos de conducta basados en el cuidado, el acompañamiento y la convivencia. No nos encontramos aquí demasiado lejos de la ética de respuesta al dolor que plantea Sara Ahmed, para quien reconocer que, en términos físicos, fisiológicos o neuronales es imposible sentir el dolor de los demás “does not mean that the pain is simply theirs, or that their pain has nothing to do with me, [...] involves being open to being affected by that which one can not know or feel. Such an ethics is, in this sense, bound up with the sociability [...]” (2014: 30). Al socializar el dolor propio a través de la creación y plantear ese frágil equilibrio entre una experiencia radicalmente subjetiva, la referencia a la lesión o al daño que viene de fuera –en este caso de la medicalización y el internamiento en el hospital– y la posibilidad de superar el trauma gracias al afecto, Sánchez nos invita, en cierto modo, a abrazar ese dolor que no podemos experimentar sin por ello usurpar el lugar de su enunciación.

4. *Extreme dance y La tetilla*

Pese a la sencillez y la economía de medios que caracterizan *Tinta contacto*, encontramos ya en esta breve pieza los elementos que estructuran *Extreme Dance* (2011) y *La tetilla* (2016), trabajos en los que Belén Sánchez da un paso más en el proceso de autorrepresentación al encarnar –y quiero utilizar esta palabra en toda su potencia expresiva– al personaje principal en su experiencia del dolor, la violencia médico-quirúrgica y la curación. Al igual que *Tinta contacto*, *Extreme Dance* y *La tetilla*, se originan a partir de una idea de Belén Sánchez, quien además aparece en las películas como protagonista y da voz y cuerpo (cuando lo tienen) al resto de personajes. La ausencia de corporeidad de muchas de las voces que aparecen en las películas de Sánchez genera una inquietante ambivalencia en virtud de la cual la existencia de otros personajes queda indeterminada y, por tanto, bien podría tratarse de voces interiores que solo la protagonista puede escuchar, pero de las que, en virtud del diseño sonoro, nos hace partícipes.⁷ Por otro lado, la dirección de arte incluye espacios

7 Sobre las voces interiores, la estigmatización social de quienes las oyen y el dolor psíquico asociado a este fenómeno puede consultarse Fernyhough (2016).

arquitectónicos, decorados y esculturas creadas por la artista. La dimensión “expandida” que las creaciones de Belén Sánchez introducen en estas piezas se prolongó, de hecho, en la exposición colectiva *Mundo Extreme*, que incluía y tomaba su nombre del corto *Extreme Dance* e integraba esculturas realizadas por la artista para esta película y para *La tetilla*.⁸

Al margen del carácter multidisciplinar presente en estas obras que combinan la puesta en escena y el montaje audiovisual con la escultura y la performance, tanto *Extreme Dance* como *La tetilla* remiten en su uso del montaje visual y sonoro a las técnicas del cine experimental y de vanguardia, sobre todo en lo que respecta a la desestabilización de la experiencia perceptiva a través de la velocidad, el movimiento, la deslocalización, la fragmentación y el *collage*. Pensamos, por ejemplo, en los trabajos del cineasta lituano radicado en Nueva York, Jonas Mekas. Integrante del núcleo duro del cine experimental estadounidense durante las décadas de 1960 y 1970, Mekas desarrolló además un intenso trabajo como poeta, editor y agitador cultural que le hizo permanecer en contacto permanente con artistas como Andy Warhol, Yoko Ono o Allen Ginsberg. En sus trabajos cinematográficos privilegió la forma del diario filmado, a través de la que consignó innumerables episodios de su vida cotidiana empleando técnicas que pusieran de manifiesto la expresión de la subjetividad: cámara en mano, ausencia total de puesta en escena, montaje en cámara, inclusión de rótulos en forma de entradas de diario, comentarios de carácter poético realizados con su propia voz, etc. En películas como *Notes on the Circus* (1966) o *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971–1972), su voluntad de captar la percepción corporal de la temporalidad y el movimiento llega a producir sensaciones de desorientación, mareo o confusión gracias a los movimientos de la cámara y a la velocidad con la que los movimientos dentro del plano y los planos mismos se suceden unos a otros.⁹ Mediante el empleo de técnicas similares, Belén Sánchez consigue un doble efecto en *Extreme Dance*: por una parte, representa de manera convincente la experiencia perceptiva del dolor físico y psíquico que sufre la protagonista; por otra, desestabiliza al sujeto espectador y le obliga a abandonar su cómoda posición de observador al impedirle sustraerse a determinadas sensaciones corporales que vienen dadas por el uso de

8 La exposición, comisariada por Álvaro Matxinbarrena, incluía el trabajo de 26 artistas del colectivo Debajo del sombrero y pudo visitarse en La Casa Encendida de Madrid entre el 20 de noviembre de 2013 y el 12 de enero de 2014.

9 Al respecto de las poéticas del cine de vanguardia y, en concreto, de la obra de Jonas Mekas pueden consultarse los trabajos de Sánchez-Biosca (1998; 2004).

la cámara, el montaje y el diseño sonoro. Vale la pena reproducir la sinopsis del cortometraje que se incluye en el catálogo de la exposición *Mundo Extreme*, de la que formaba parte esta obra de Sánchez:

Belén es secuestrada una mañana en la parada del autobús de su centro ocupacional. La llevan al Parque de Atracciones donde los malos (los trabajadores del parque que visten de naranja y atienden a sus tareas ajenos a todo, sin saber que forman parte de la película) la obligan a montar en las peores atracciones. Belén grita aterrada mientras monta, y un misterioso líquido verde se le va metiendo en el cuerpo, intoxicándola y haciéndola vomitar en cada atracción. En la última, “El mundo”, Belén, que ya casi no puede abrir los ojos, recibe un disparo de las agujas del reloj desde una reproducción del Big Ben. Las agujas se clavan en su pecho, dejándola finalmente “pal arrastre”. Como en un engranaje homeopático, si antes Belén enfermó subiendo a atracciones que le metían líquido verde, ahora se curará recibiendo líquido azul de otra atracción, el “Extreme Dance”. (VV. AA 2013)

El cortometraje se abre con una secuencia que, anclándose en el registro documental, anticipa el desarrollo posterior de la pieza que, poco a poco, irá alejándose de los códigos de representación realista para adentrarse en un universo expresionista y pesadillesco. Vemos a Belén Sánchez en un lugar al aire libre, dirigiéndose a la cámara y a la espectadora en una exhortación durante la que se refiere con enfado a una agresión sufrida por ella y reclama venganza diciendo que habrá que “coger a los malos, de uno en uno, y ver quién ha sido” y hacerles lo mismo que le han hecho a ella: “daño”. En este punto, el personaje trata de llevar la experiencia del dolor al plano del lenguaje descriptivo, para lo que relata cómo la despertaron a las seis de la mañana y le pusieron un líquido verde que la dejó “para el arrastre”, mientras apunta con sus manos al pecho, donde le clavaron la aguja. El personaje termina apelando a la cámara (y, podemos pensar, a la espectadora): “búscalos, búscalos para que reaccione. Que lo cuente. Acaba con esto”. Pero, más allá de esas referencias al dolor en términos de daño o lesión, las escenas subsiguientes, ambientadas en el parque de atracciones, relatan la persecución y sometimiento de Belén a través de un expresivo montaje visual y sonoro que combina rápidos movimientos de cámara que capturan el también rápido movimiento de las atracciones del parque. Al mismo tiempo, una serie de inquietantes voces malignas –todas interpretadas por Sánchez– incrementan el desasosiego que se va instalando en la espectadora mientras avanza la narración y vemos a Belén arrojar espuma por la boca mientras percibimos la disociación que introduce el uso de la segunda persona verbal: “mira, está saliendo espuma”. Mientras Belén sigue pasando de una atracción a otra las inquietantes voces repiten sin cesar: “¿Qué te pasa, cariño, ¿qué te pasa? Venga, despierta...”. Con esa expresión inquietante que sitúa a la protagonista entre el



Figs. 1 y 2. *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, Alexander Hammid, 1943) y *La tetilla* (Belén Sánchez, 2016)

sueño y la vigilia se consuma la desestabilización de la experiencia perceptiva que ha sido propiciada por las atracciones de feria y los recursos empleados para consignar las sensaciones a ellas asociadas.

Más adelante encontraremos a Belén en la atracción “El mundo”, un diorama que recorre subida en una barquita, en una especie de preámbulo al infierno quirúrgico que espera a la protagonista. El diorama se va volviendo más amenazador, a medida que las voces anuncian: “hemos acabado con ella, mira cómo sangra... el cabrito”. Como una evocación *underground* del paso al reino de los muertos en la barca de Caronte, esta transición desemboca en la tercera parte del cortometraje, una secuencia completamente alucinada en la que el personaje es sometido a una serie de dolorosas intervenciones en las que median agujas, cables y aparatos eléctricos que sitúan a Belén en el umbral entre la vida y la muerte. El cartel luminoso que da título a la película, “Extreme Dance” parece dar cuenta de ese carácter limítrofe de la experiencia de Belén, cuya imagen corporal se representa ahora, siempre cubierta de una sustancia verde, alternando el uso de esculturas con el propio cuerpo desnudo de la artista, hendido por enormes objetos punzantes. El corto finaliza volviendo al lugar de origen, el parque al aire libre, desde el que Belén, vestida de blanco y con una peluca rubia, sostiene un micrófono hecho con alambres desde el que nos da las buenas noches mientras anuncia que todos los malos han muerto en un accidente y el parque ha cerrado completamente. “No hay ni un caballito ni una montaña rusa, no hay ni un malo. Está todo destruido”.

Si en *Extreme Dance* el dantesco periplo del sometimiento y el suplicio están enmarcados por una estructura circular que inscribe el relato en un registro asociado con los códigos del documental –primero en su vertiente más convencional y después como parodia de los géneros informativos–, en *La tetilla* no se

reserva ya lugar o espacio alguno para el recurso al lenguaje convencional en la representación o la comunicación del dolor. El cortometraje da comienzo presentando a la protagonista en un espacio onírico en el que las dimensiones de los lugares, los objetos y los cuerpos aparecen alteradas. En este caso, las técnicas empleadas –que involucran al diseño de decorados, al atrezo y al montaje– nos remiten a la obra de Maya Deren, quien durante la década de 1940 exploró múltiples técnicas de rodaje, montaje, interpretación y coreografías para la cámara con el fin de dar expresión cinematográfica a estados mentales relacionados con los sueños y la imaginación.¹⁰ En películas como *Meshes of the Afternoon* (codirigida con Alexander Hammid, 1943) o *At Land* (1944), el montaje asociativo pone en comunicación espacios distantes a través de una (falsa) continuidad de movimiento que produce la ilusión de que en una sola zancada se atraviesan entornos tan diversos como una playa de arena, una zona de arbustos o una superficie asfaltada. Asimismo, gracias a las técnicas de montaje dentro del plano, la imagen de Deren (como la de Sánchez en *La tetilla*) se desdobra y ofrece la inquietante perspectiva de una variedad de “yoes” de la protagonista. En realidad, tanto en estas películas como en *La tetilla* lo que encontramos es un tipo de montaje que, más que expresar una continuidad espacio-temporal presenta una continuidad conceptual que traduce al plano formal el funcionamiento de los sueños que Freud describe en su obra *El trabajo del sueño* (1976) refiriéndose a los mecanismos de condensación y desplazamiento. Partiendo de ese marco desrealizado, el resto de la pieza vuelve sobre la experiencia de la violencia médico-quirúrgica y el dolor extremo desde unos planteamientos visuales y sonoros que se alejan totalmente de las convenciones de representación realistas. No obstante, el alejamiento de esas convenciones no presupone en caso alguno la renuncia a documentar la experiencia del dolor a través de la autorrepresentación, sino más bien a emplear todos los recursos formales y expresivos al alcance de la artista para dar cuenta de ello de manera más plena.

5. Dar voz al dolor

La obra audiovisual de Belén Sánchez es el resultado del esfuerzo creativo de una artista que en su voluntad de dar expresión material al dolor físico y psíquico ha ido desarrollando a lo largo de los años una serie de técnicas afines al cine experimental y de vanguardia que involucran, a su vez, disciplinas

10 Para una aproximación a la producción textual y cinematográfica de Maya Deren véase Keller (2014) y Deren y Martínez López (2015).

artísticas entre las que se encuentran la escultura, la arquitectura y la performance. En películas como *Tinta contacto*, *Extreme Dance* y *La tetilla* interpela a la espectadora no únicamente desde el plano argumental o expresivo, sino también en un sentido sensorial, pues el modo en que anima las situaciones y da vida a los personajes produce efectos de inestabilidad perceptiva, descentramiento y desorientación espaciotemporal que tienden a borrar la división entre el yo (que se encuentra en el centro de la representación) y el otro (que observa). La representación del dolor que encontramos en estos trabajos no promueve la compasión o la empatía que suelen desarrollarse desde un afuera respecto a quien padece el dolor, sino que tiende la mano a la espectadora, invitándola a derribar las ideas preconcebidas e, incluso, la memoria del dolor propio para hacerla partícipe de una experiencia en esencia incomunicable, pero no por ello menos necesitada de comprensión, de acompañamiento y de afecto.

Filmografía

- Aronofsky, Darren. 2010. *Black Swan*. Estados Unidos.
- Deren, Maya, Alexander Hammid. 1943. *Meshes of the Afternoon*. Estados Unidos.
- Deren, Maya. 1944. *At Land*. Estados Unidos.
- Forman, Milos. 1975. *One Flew Over the Cooekoo's Nest*. Estados Unidos.
- Gallardo, Miguel. 2010. *El viaje de María*. España.
- Herguera, Isabel. 2012. *Bajo la almohada*. España.
- Mekas, Jonas. 1966. *Notes on the Circus*. Estados Unidos.
- Mekas, Jonas. 1971–1972. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Estados Unidos.
- Night Shyamalan, Manoj. 2000. *Unbreakable*. Estados Unidos.
- Sánchez, Belén. 2016. *La tetilla*. España.
- Sánchez, Belén. 2010. *Extreme Dance*. España.
- Sánchez, Belén. 2010. *Casa vieja mala*. España.
- Sánchez, Belén. 2009. *Tinta contacto*. España.
- Webb, Tim. 1992. *A is for Autism*. Reino Unido.
- Wolfe, George C. 2014. *You Are not You*. Estados Unidos.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Barthes, Roland. 2011. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bürger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- Colectivo Debajo del sombrero 2020. “Belén Sánchez. La Casa de grabación. Dibujos preparatorios para su próximo proyecto. Esta vez no está pensando en cine sino” [imágenes adjuntas] [Publicación de estado], en Facebook: <https://www.facebook.com/debajodelsombrero/posts/10158778805718598> [24-6-2020].
- De Pedro, Gonzalo. 2016. “La tetilla (Belén Sánchez, 2016)”, en *Otros cines. Europa*, <http://www.otroscineseuropa.com/la-tetilla-belen-sanchez-2016/> [24-6-2020].
- Debajo del sombrero. 2020a. <http://debajodelsombrero.org/informacion.php> [24-06-2020].
- Debajo del sombrero. 2020b. <http://debajodelsombrero.org/artista.php?id=737> [24-6-2020].
- Deren, Maya/Martínez López, Carolina. 2015. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fernyhough, Charles. 2016. *The Voices Within. The History and Science of How We Talk to Ourselves*, New York: Basic Books.
- Freud, Sigmund. 1976. “El trabajo del sueño”, en: *Obras completas, vol. 4*, Buenos Aires: Amorrortu: 285–344.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- Hartwig, Susanne. 2018. “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang.
- Keller, Sarah. 2014. *Maya Deren: incomplete control*, New York: Columbia University Press.
- Laine, Tarja. 2001. “Trauma”, *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, New York: Continuum: 46–65.
- Laine, Tarja. 2017. *Bodies in pain: Emotion and the cinema of Darren Aronofsky*, New York: Berghahn Books.
- Prout, Ryan. 2018. “Tangents of Pain, cuerpos en carne viva: Disability, Disorder, and Reflection in *Insensibles*, and *La herida*”, en Checa/Hartwig 2018: 129–155.

- Rada, Javier. 2012. “Todo un arte sin límites”, en: *20 minutos*, <https://www.20minutos.es/noticia/1627138/0/arte-limite/discapacidad/artistas/> [18-11-2019].
- Sánchez-Biosca, Vicente. 1998. “Lo encontrado, lo perdido: Notas en torno a *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, de Jonas Mekas”, en: *Archivos de la Filmoteca* nº30. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana: 148–155.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2004. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós.
- VV. AA. 2013. *Mundo Extreme. Catálogo*, Madrid: La Casa Encendida.
- VV. AA. 2018. “Belén Sánchez”, en: <https://somethingfromsomewhere.com/belen-sanchez/> [15-11-019].

Elena Escudero Romero

Esto es un ejercicio: planteamientos y dilemas en la representación

Abstract: This article focuses on some considerations attached to the creative process of *Esto es un ejercicio* (2019), a documentary about Tomi Ojeda, which reveals some of the dilemmas that arose in the filmmaker due to her necessary encounter with the issue of representation linked to, in this case, physical functional diversity.

Keywords: Representation, Functional Diversity, Experience, Documentary, *Esto es un ejercicio*

Palabras clave: Representación, Diversidad funcional, experiencia, Documental, *Esto es un ejercicio*

1. Introducción

Esto es un ejercicio es el proyecto audiovisual presentado como Trabajo de Fin de Grado de mis estudios en Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. En este sentido, aúna una serie de conocimientos e intereses prácticos y teóricos adquiridos durante el transcurso de mi formación en el grado, entre los que se encuentran el pensamiento en torno a la identidad y su expresión en el audiovisual. Concretamente, *Esto es un ejercicio* introduce a la figura de Tomi Ojeda, bailarina e intérprete de danza-teatro y teatro físico. A través de un acercamiento a su persona, abordo algunas de las facetas de su experiencia personal, dando cuenta de una serie de dificultades y obstáculos que le son impuestos desde la norma capacitista al ser ella usuaria de silla de ruedas. A su vez, se muestra el proceso de preparación de una primera muestra ante el público de la obra *Materia Medea* (Sergio Jaraiz 2019), protagonizada por la intérprete.

La reflexión en torno a la propia representación fue una cuestión fundamental a lo largo de todo el trabajo, determinando la evolución del documental durante el proceso de producción hasta su resultado final. La principal preocupación, de la cual otras se desgranaban a su vez, tenía que ver con el propio acto de “representar” en su acepción vinculada al término alemán *Darstellung*.¹ En

1 En el capítulo “¿Qué significa representar?” de su libro *Cuerpos Ajenos*, José A. Sánchez (2012) alude a la cuestión de la polisemia del término “representación”,

este sentido, era motivo de mi inquietud la manera en que el documental se ubicaría “en lugar de” parte de la experiencia de su protagonista, y me preguntaba sobre los modos respetuosos que tendría que atender y cuidar en este ejercicio de “sustitución” al abordar una vivencia atravesada por una serie de violencias y situaciones ajenas a la mía propia.

2. Algunos aspectos teóricos previos: diversidad funcional y representación

El acto de “sustituir”, que es inherente a cualquier documental y que en *Esto es un ejercicio* supuso el tratamiento de aspectos relativos a la diversidad funcional, fue una cuestión inicialmente problemática para mí. La preocupación que me suscitó remite al estigma y a su consolidación y perpetuación en el imaginario colectivo; ambas dinámicas acontecidas en buena parte debido a la considerable cantidad de imágenes generadas *sobre* las personas con diversidad funcional que tradicionalmente se han venido realizando –las cuales, como creadora, quería evitar.

Ervin Goffman define el estigma como “una clase especial de relación entre atributo y estereotipo” (1995: 14) que genera un “efecto profundamente desacreditador” (1995: 13) sobre la persona estigmatizada. En ese sentido, Susanne Hartwig distingue las maneras en que la categoría identitaria de la diversidad funcional ha sido fuertemente marcada por una serie de imágenes que podrían ser identificadas como *desacreditadoras* y, por lo tanto, estigmatizantes. Por un lado, apunta a la existencia de un tipo de imagen que acentúa de manera negativa la discapacidad. Esta es significada, desde el paradigma de la normalidad, como “aberración” y, habitualmente, en las representaciones artísticas y literarias, planteada como “símbolo”: “La discapacidad es el soporte de una denuncia o un recurso estético muy fuerte, por ejemplo, el Alzheimer como metáfora de la pérdida de la memoria de un grupo social, la deformación corporal como reflejo de la deformación de una comunidad, etc.” (Hartwig 2018: 8–9).

Por otro lado, la misma autora hace alusión a un segundo tipo de imágenes estigmatizantes, vinculadas a relatos “positivos” como historias de superación o narraciones en las que la discapacidad es instrumentalizada como motivo de mejora moral de aquellos considerados como “normales”. Ambos tipos de

concentrada en los vocablos alemanes *Vorstellung*, *Darstellung* y *Vertretung*. El autor explica que el término *Darstellung* “acentúa la mediación concreta entre el sujeto que hace el gesto de colocar algo a la percepción y el sujeto que percibirá esto colocado a la percepción” (Sánchez 2012: 28).

imágenes dan cuenta de un vacío en la representación que indica una falta de consideración de la “diversidad funcional” como categoría propia, legítima por sí misma, entendida como una condición más “dentro de la diversidad de la especie humana” (Romañach y Lobato 2005: 6). Como apunta Hartwig, “todos estos relatos tienen como subtexto que la discapacidad debe tener sentido en el mundo visto y medido desde la normalidad” (2018: 9).

Se podría decir que, en correspondencia con el modelo médico, las referidas maneras de representar la diversidad funcional intentarían *rehabilitar* y hacer encajar a unos personajes *estigmatizados* en unos marcos de sentido propios de los esquemas narrativos de la normatividad. La política y la ética –entendida como “aquello que se pone en juego cuando los individuos deben tomar decisiones que afectan a los otros” (Sánchez 2017: 19)– son por lo tanto dimensiones insoslayables en la creación de imágenes y relatos, considerados como una expresión directa de modos concretos de organizar el mundo y concebir y jerarquizar las relaciones entre sujetos. Entendemos así la importancia de generar imágenes que disten de la supeditación de la diversidad funcional a los ideales normativos para “así, poder ir desarticulando, renegociando y desestabilizando la pantalla cultural a través de la cual mediamos, a la vez que comprendemos, nuestra experiencia” (Alcubilla 2018: 100–101). En particular, la elaboración de *Esto es un ejercicio* implicaba preguntarse sobre las prácticas concretas llevadas a cabo por la figura creadora; más específicamente, sobre aquellas adscritas a la realización audiovisual, cuya tarea aborda el presente artículo.

Bill Nichols describe la manera en que “el registro fotográfico (y auditivo) [y, por lo tanto, también el documental] ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa” (1997: 119):

En el documental tenemos constancia de cómo los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente. El documental es un registro de esa mirada. La implicación es directa. El estilo atestigua no sólo una “visión” o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella. (Nichols 1997: 119)

Esta constatación coloca al documentalista² en una posición que, como es lógico, le responsabiliza de la mirada proyectada en sus imágenes; del cómo mira y del a qué enfoca su atención –y a qué no. Tratar aspectos relativos a

2 En este artículo se hace uso del masculino como género no marcado por razones de economía lingüística. De la misma manera, reconocemos la problemática que subyace a este acto, ya que, el uso sistemático del masculino invisibiliza otras identidades de género.

la diversidad funcional en *Esto es un ejercicio* pasó por el cuestionamiento de una serie de dilemas que Hartwig relaciona con los *disability studies*, pero que también son extrapolables a la representación audiovisual. Se trata de los dilemas de la esencialización, la homogeneización y la objetivización (2018: 12–13), referidos a diferentes situaciones que requieren el posicionamiento del realizador, posicionamiento que determinará la mirada expresada sobre el sujeto representado.

El dilema de la esencialización, como señala Hartwig, parte del cuestionamiento sobre la decisión de enfatizar la experiencia de opresión de las personas con diversidad funcional. Estas representaciones visibilizan, consecuentemente, la desventaja –y se alejan de la idea de inclusión–, pero aumentan la conciencia social sobre la misma. En primer lugar, pensar en este dilema aplicado al audiovisual nos lleva a preguntarnos sobre las situaciones en las que, por lo tanto, se debería incidir a través de la imagen y el sonido. Además, y en segundo lugar, nos plantea interrogantes en torno a las posibilidades particulares que proporcionan el manejo de los códigos audiovisuales en la conformación de una representación. Entre ellas, cabría señalar la opción de generar lo que Marina Garcés denomina “visión periférica”: “la visión periférica no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario: es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objeto focalizado” (Garcés 2009: 91; citada en Alcubilla 2018: 92).

Esta mirada sería contraria a un efecto totalizador (Alcubilla 2018: 92) y difumina el pensar en la persona con diversidad funcional como sujeto –únicamente– incluido o excluido. El caso de la homogeneización apunta a otra tensión que se inscribe en la polaridad que surge entre la expresión de la individualidad del sujeto –dimensión personal– o su adscripción a un colectivo –dimensión pública–, que puede ser necesaria en la reivindicación de derechos. De la misma manera que en el dilema de la esencialización nos encontramos entre los términos incluido/excluido, aquí la tensión surge entre la concepción del sujeto como individuo/colectivo. De nuevo, sería pertinente atender a lo propuesto por Marina Garcés con el concepto de “mirada periférica” para la superación de conclusiones totalizadoras. Por último, Hartwig apunta al dilema de la objetivización, el cual, de alguna manera, podemos encontrar conectado a los dos anteriores. Este dilema dialoga directamente con las problemáticas –ya adelantadas previamente– de la representación de subjetividades ajenas al creador y de la generación de discursos que afectan al imaginario colectivo en torno a la diversidad funcional.

Las estrategias que, en correspondencia con los referidos desafíos, pueden llegar a diseñarse pasan por practicar un ejercicio de autocuestionamiento, y por establecer unas dinámicas y unos procedimientos sujetos a la responsabilidad política para con los individuos a los que se apela. La noción de política propuesta por Rancière pone de relieve el “reparto de lo sensible” y la existencia de unas “evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común” (Rancière 2009: 9) en el que no todas las personas toman parte por igual. En este sentido, no todas tienen la misma “competencia para ver” ni la misma “cualidad para decir”. La política, por lo tanto, “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 2009: 10).

Como ya se ha adelantado, las imágenes proyectan una mirada –la del autor– pero, como veremos más adelante, también una voz. Las representaciones estigmatizantes sobre la diversidad funcional a las que previamente se ha hecho referencia –diversidad funcional como aberración, o como motivo de superación o para la mejora moral– dan cuenta de una insuficiencia en la mirada hegemónica y de una anulación de las voces de los sujetos de la experiencia. Rancière describe las prácticas artísticas como “*maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (2009: 10–11). Esto nos pone en contacto con una concepción del arte como espacio con posibilidades para reubicar miradas desplazadas y voces silenciadas. Realizar un documental se me presentaba como una oportunidad para enfrentar estos conceptos desde la práctica, una práctica que asumiese el objetivo de ser autoconsciente y respetuosa con una voz que no debía ser privada de peso en lo que a su representación se refiere: la voz encarnada del sujeto portador de la experiencia.

3. Esto es un ejercicio: decisiones concretas

En el momento de comenzar a edificar el documental *Esto es un ejercicio* (2019), el problema general de la objetivización –a mi parecer, consustancial a toda representación– se concretaba, en este caso, en la inquietud que me despertaba la posibilidad, inscrita en el medio cinematográfico, de cierta práctica de la “brutalidad”. Esta preocupación puede ilustrarse a través de una entrevista realizada al director de cine Oliver Laxe en 2012 a propósito de la proyección de una de sus películas en el Festival Fisuras Fílmicas.³ Laxe y el entrevistador se

3 La película en cuestión se titula *Todos vos sodes capitáns* (2010). Es un largometraje de no ficción que parte de las grabaciones que Laxe recoge durante el tiempo en el

detienen en los términos que se pueden encontrar en el vocabulario cotidiano asociado a la creación cinematográfica. Palabras como “objetivo”, “dirección” o “realización” –de la propia realidad y en favor de la subjetividad del creador– desvelan el carácter brutal y poco inocente atribuible al medio. Dan cuenta de la violencia que puede haber tras el ejercicio de aprehensión –y moldeamiento– de la realidad y tras la utilización de personas como vehículo discursivo.

Frente a estas preocupaciones, que tenían que ver con procesos de reflexión individuales, fueron motivo de interés para mí las dinámicas practicadas durante los ensayos de la obra *Materia Medea* (Sergio Jaraiz, 2019), en cuyo elenco estaba la protagonista del documental, Tomi Ojeda, como intérprete dirigida. Además de ella, el equipo estaba conformado por Sergio Jaraiz, actor, bailarín y director de la obra, y por Gustavo A. Díaz, artista y diseñador gráfico encargado de los visuales de la misma. Durante el proceso de producción del documental acompañé en ocasiones al equipo y recogí algunas sesiones preparatorias de la obra para su primera muestra ante el público.⁴ Así mismo, se concertó una entrevista con los integrantes de *Materia Medea* en la que se abordó –entre otras cuestiones– el espacio de creación escénica como lugar de encuentro entre cuerpos. Concretamente, una de las preguntas realizadas apuntaba a las prácticas del equipo y a la forma de trabajar establecida: si existe en la sociedad una idea de cuerpo canónico que también cala en el modelo de cuerpo hegemónico que aparece en la danza, y que establece unos hábitos de trabajo también canónicos, ¿cuáles son las dinámicas de trabajo practicadas cuando hay una diversidad de cuerpos en escena?

Tomi Ojeda:

Es la escucha. Eso [el miedo] que le pasa a él [Sergio] también me pasa a mí cada vez que me encuentro en un cuerpo diferente. ¿Qué ocurrió en el espacio en el que nos conocimos él y yo como creativos? Surge una improvisación, pero nos tenemos que conocer. ¿Qué hicimos? Conocer nuestros cuerpos.

que se desarrolla un taller de realización audiovisual, impartido por él mismo, a un grupo de niños en situación de exclusión social de un centro de la ciudad de Tánger. En el documental hay una considerable cantidad de referencias metatextuales y se advierte un tratamiento de la problemática de la representación; cuestión que es abordada en varias ocasiones a lo largo de la entrevista a la que se hace referencia.

4 El ensayo abierto al público se realizó el día 9 de abril de 2019 en Teatro Lagrada (Madrid). El estreno de la obra tuvo lugar en el mismo teatro en los días 14, 15 y 16 de septiembre de 2019.

Gustavo A. Díaz:

Aquí hay otro miedo relacionado, que es el miedo a la otredad. Han dado la palabra “escucha”, y la escucha lleva al diálogo. Esa escucha y ese diálogo es el misma cuando cualquier persona se enfrenta a otra ya sea para comunicarse, para amar, para crear, para trabajar... Todo será más o menos natural o fluido según las capas de otredad que le pongas a la persona que tengas delante de ti. Si tiene una capa de otredad racial, lingüística, sexual o de diversidad funcional... son más y más capas que están haciendo que te alejes de esa persona. Pero cuando se establece un diálogo transparente [...] la creación en danza, limpios de esas *otredades* como están ellos dos [Tomi y Sergio], surge la creación sin plantearte cuán diferente es el cuerpo o no. Si hay un diálogo atento entendemos “oye, mira, yo funciono de esta manera”.

El “diálogo atento” al que alude Gustavo A. Díaz conlleva, como él mismo comenta, el reconocimiento mutuo de cada persona en su diversidad y especificidad. Esta concepción es, por tanto, indisociable del entendimiento de “cada persona como un fin en sí misma” (Nussbaum 2012: 38), desligada de cualquier tipo de ideal impositivo de funcionalidad concreta al que ceñirse, más que al de la propia potencialidad y libertad.

Nociones como la del “diálogo atento”, fundamentales para afrontar el trabajo desde el respeto, resultaban además complementarias a algunas otras, más ancladas a los términos audiovisuales, tales como “mirada atenta” y “movimiento del respeto”, propuestas por Josep María Esquirol. Para explicar el segundo concepto, el autor establece que “mientras la indiferencia es la distancia total, y la posesión y el consumo suponen la suspensión de toda distancia, el respeto coincide precisamente con la proximidad –con el acercamiento que mantiene cierta distancia” (Esquirol 2006: 24).

En este sentido, comencé a pensar en las interacciones en general –y, consiguientemente, en las que podían estar generándose durante el desarrollo del documental– como en una improvisación, en tanto en cuanto estas son también comunicación que se genera espontáneamente a partir de una acción-reacción específica en cada cuerpo. Esta improvisación debía ser recibida, escuchada y respondida. Siguiendo lo planteado por Esquirol, este respeto supondría una distancia específica: ni tan lejana como para dejar de percibir a la otra persona, cayendo en la indiferencia, ni tan cercana como para violentarla o invadirla.

La “consciencia de la corporalidad inmanente”, como señala José A. Sánchez, se convierte, además, en un elemento necesario para una “defensa de la modestia como actitud” (2017: 191). Así, Tomi Ojeda apunta, en el extracto de la entrevista que anteriormente se ha presentado, al hecho de “encontrarse en un cuerpo diferente” al propio. A mi parecer, esto tendría que ver con encontrarse recibido por el otro; pero también con ser conscientes, a través de la escucha y

la atención, de los efectos que nuestros actos tienen sobre la otra persona. Según estos criterios, nuestras acciones habrían de enfocarse en una búsqueda constante de un entendimiento mutuo y respetuoso.

La realización del documental pasó, por lo tanto, por un detenimiento y por un cuestionamiento en torno a la manera en que yo concebía el acto de establecer contacto con otros. Las anteriores nociones sirvieron de ayuda para comprender la importancia del diálogo y de mi propia exposición al hacer el documental. Estos elementos se sumaron al proceso de realización y adquirieron relevancia no solo en las decisiones del ámbito estético, sino en la aprehensión de mi posición como realizadora. Por un lado, fueron determinantes para entender las dinámicas que debía establecer en los rodajes y, por otro, para comprender el lugar que habría de ocupar dentro del audiovisual. Esto contribuyó de manera esencial a construir la voz de *Esto es un ejercicio*.

Respecto a la cuestión de la voz, indisociable del género documental, es interesante recordar lo dicho por Bill Nichols en su libro *Introduction to documentary*, en el que dedica un capítulo entero a la cuestión.⁵

The fact that documentaries are not a reproduction of reality gives them a voice of their own. They are a *representation* of the world, and this representation stands for a particular view of the world. The voice of documentary, then, is the means by which this particular point of view or perspective becomes known to us. (Nichols 2001: 43)

El autor, además, pone el foco sobre aquellos “medios” expresivos, además del testimonio oral, cuya gestión afecta de forma determinante al sentido final que la voz, en tanto que perspectiva sobre un asunto, adquiere en el cine documental. De esta manera, revela la importancia de elementos como la edición, “when to cut, or edit, and what to juxtapose and how to frame or compose a shot” (2001: 46); el manejo del sonido, si es sincrónico, si hay *voice over*...; la organización de los eventos recogidos; el empleo de material de archivo o no; y el

5 El capítulo se titula “What gives documentary films a voice of their own?” En él Nichols profundiza sobre el concepto de la voz en el documental entendida como perspectiva. Por un lado, el autor la describe como “voice among the many voices in an arena of social debate and contestation” (Nichols 2001: 43); por otro, expone las cualidades tácitas de la misma. Establece que el sentido de perspectiva informa sobre la lógica y la organización –adoptada y expresada– y “advances an argument by implication” (Nichols 2001: 48). El autor enfatiza, con esto, la dimensión práctica de la conformación de la voz. Además, comenta la manera en que la construcción de la representación, la visión y el pensamiento del mundo están atravesados por convenciones: “Subvert the conventions and you subvert the values that compel belief” (Nichols 2001: 56).

modo de representación en el que se confía.⁶ Tenía sentido, por lo tanto, aplicar a estos recursos expresivos nociones ya adelantadas como las de la distancia y atención respetuosas. Estos conceptos conformarían algo así como el “tono” de la voz que *Esto es un ejercicio* pretendía transmitir.

En correspondencia con los términos comentados, el ritmo lento del documental, al que contribuyen los planos largos con pocos cortes, pretende alentar, a su vez, unos determinados ritmos en la mirada del espectador, en consonancia con las ideas de escucha y atención antes referidas. Asimismo, se filmaron planos distanciados –generales y enteros en su mayoría– que siempre acompañan a la protagonista y priman su presencia y voz, dejando en ocasiones a otras personas fuera de campo. Esta distancia también estaría fundamentada en una intención de no-interferencia en las dinámicas de trabajo a las que yo asistía para evitar, de esta manera, suponer un agente invasivo en las mismas.

Una cierta forma de distancia está también presente en la manera en que la voz que se intentó proyectar desde el documental trata de ser autocrítica –crítica con el propio ejercicio de la representación. Así, se buscó lo que Óscar Cornago denomina una “mirada como acto consciente” (2005: 239) en un intento de escapar de unos métodos miméticos ilusorios que “esconden sus mecanismos formales bajo la legitimación que les otorgan unos discursos culturales” (2005: 218). A este respecto, Sánchez establece que “es precisamente la consciencia de que cualquier representación en la sociedad hipermediática es en sí misma un fraude lo que permite el uso de la representación estética, en cuanto juego consensuado, como medio de representación social o política” (2017: 107).

Teniendo en cuenta lo anterior, en *Esto es un ejercicio* se optó por recursos como la referencia a la pantalla como elemento recurrente en el documental; la ausencia, en una ocasión, de imagen –que más tarde se abordará–; o la evitación de la imagen plenamente observacional, que encaminaría al documental a la idea de mimetismo no deseada. Al contrario, no se oculta la cámara o la presencia de la realizadora. En este sentido, se enfatiza, en ocasiones, la dimensión participativa de los rodajes como espacio de encuentro y se juega con la noción de sujeto expuesto; cuestiones vinculadas a la búsqueda de una mirada performativa que, como señala Nichols, “underscores the complexity of

6 Nichols establece una serie de categorías para expresar las distintas modalidades de representación existentes, sobre las que inscribe, a su vez, unas prácticas éticas. Estos son el modo poético, el modo expositivo, el modo observacional, el modo participativo, el modo reflexivo y el modo performativo (2001: 33–35).

our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions” (2001: 131).

La mirada me convierte en el centro del mundo, pues me sitúa en el punto desde el cual lo veo todo [...]. Me parece que esto, que es inevitable, tendría que tener un cierto correctivo. No que deba anularse [...], pero sí corregirse. Primero, con la certeza de que, para los demás sujetos, también el centro coincide con ellos mismos y, segundo, con la idea de que el mundo que miramos también puede, en cierto modo, mirarme. (Esquirol 2006: 71–72)

Otra de las decisiones acordes a la búsqueda de un diálogo honesto y una práctica crítica con la representación fue la de mi autoexposición directa en el audiovisual, vinculada, de nuevo, a la mirada performativa deseada, que pone en tela de juicio la noción de autoridad discursiva, me ubica como realizadora y localiza mi posición enunciativa.⁷ En un momento dado, colocado casi al inicio del documental, Tomi Ojeda es quien se posiciona tras la cámara y me lanza una serie de preguntas –desconocidas para mí hasta el momento en que me las plantea.

4. Conclusión

Como expone Julio E. Checa en su artículo “La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles”, “uno de los objetivos que persigue cualquier forma de representación es llevar al ámbito de lo público reflexiones y debates que exigen una respuesta colectiva” (2018: 33). Esta afirmación coincide con una de las intenciones por las que se originó *Esto es un ejercicio*: la de dar un espacio a la expresión de situaciones que, frecuentemente, quedan desplazadas de los marcos de visibilidad y que, sin embargo, requieren de una responsabilización colectiva. A este respecto, es significativo que no veamos claramente a la protagonista hasta bien entrado el documental. En la primera secuencia la percibimos de espaldas; en la segunda, la escuchamos tras

7 Este procedimiento puede ser identificado con el acto, así denominado por Donna Haraway, de “situar conocimientos”. La autora establece que los conocimientos situados “requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento ‘objetivo’” (Haraway 1995: 186). Asimismo, Haraway señala que este conocimiento situado es el que hace posible el surgimiento de “conexiones y aperturas inesperadas” (1995: 339). Dicho esto, la autora concluye: “La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (1995: 339).

la cámara; y en la tercera, a través de una *voice over*. El primer contacto con una imagen “más directa” se produce en la cuarta secuencia, a través de unas fotos y vídeos que ella decidió enseñarme en nuestra primera conversación, recogida en audio, antes de comenzar a grabar el documental. Previa a estas imágenes de archivo encontramos una pantalla en negro y solo se escucha a Tomi Ojeda a través de una *voice over*: “Ahora que tengo asistente personal puedo moverme más, si no, me dan por culo. No puedo moverme. Porque no hay accesibilidad y porque no hay economía, ¿entiendes? Claro que estamos en nuestras casas, es nuestra cárcel, es la condena que nos da el Estado. Por eso no existimos”.

Con esto, me pareció oportuno y justo prolongar el momento de no-visión y reivindicar su presencia a través de la ausencia de imagen para romper, en ese sentido, la expectativa o el deseo de verla de manera clara y cómoda. Solo se la escucha, se reclama una atención específica, y sus palabras inciden, precisamente, en la dificultad impuesta para hacerse ver. Se podría decir que, tras este primer momento inicial, que plantea la problemática de la invisibilidad, el documental comienza, precisamente, con un ejercicio de visibilización y de encuentro con situaciones concretas y vivenciales de la protagonista.

Las conversaciones que mantuve con Tomi Ojeda, tanto en las entrevistas en cámara como en encuentros previos a las sesiones de grabación, fueron fundamentales y me ayudaron a determinar cuestiones que entendí que debían aparecer en el documental. La accesibilidad, la asistencia personal o la fisioterapia son abordadas por la protagonista, ya sea a través de la palabra o a través de la experiencia filmada. De su testimonio parten el sentido de denuncia, que señala la aún inexistente accesibilidad universal en los locales públicos –“mear con dignidad en este país cuesta mucho”, sentencia la protagonista–, o la reivindicación del verdadero sentido de la figura del asistente personal –como derecho y herramienta–, entre otros aspectos. Sin embargo, y sin detrimento del sentido crítico, otra decisión importante en lo que respecta a estos momentos fue la de no ocultar, sino enfatizar, la espontaneidad, lo cotidiano o el humor propios de los encuentros mismos. De lo contrario, se hubiera caído en la impostación de un tono esencializador de la identidad y de los matices de la experiencia, irrepresentables en su totalidad pero accesibles a través de lo concreto.

En conclusión, el trabajo en la realización de *Esto es un ejercicio* planteó el dilema de la sustitución asociado al acto representacional. El documental apelaría a una experiencia que no era la mía, atravesada por violencias capacitistas que no había sufrido; y esto se trataba de algo con lo que debía ser muy cuidadosa. Producir un documental se me revelaba en última instancia como un proceso que, a pesar de ser pactado, afectaba a la persona con la que iba a trabajar debido, por un lado, a la interacción directa que mantendríamos y, por otro, a

la manera en que el resultado final del trabajo apelaría a su persona y sus vivencias propias. Con esto, el sentido de “compromiso de los cuerpos” se convirtió en un concepto fundamental, ya que, “hablar de una ética de la representación es en gran parte hablar de una ética de las prácticas de los cuerpos” (Sánchez 2017: 37). Tenía sentido, por tanto, que el trabajo acabara suponiendo para mí un replanteamiento sobre lo que entendía por el propio acto de tomar contacto con otros y que, finalmente, estuviera vinculado a conceptos como el de atención, distancia respetuosa y vulnerabilidad,⁸ que fueron llevados a la práctica a través de la escucha, el diálogo abierto y la (auto)exposición.

Bibliografía

- Alcubilla, Irene. 2018. “La mirada obscena: representación del ‘cuerpo vulnerable’ en Angélica Liddell y Elena Córdoba”, en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 89–105.
- Butler, Judith. 2015. “Repensar la vulnerabilidad y la resistencia”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=hEjQHv0R6rQ> [16-4-2020].
- CENDEAC. 2012. “Todos vós sodes capitáns”, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8nznrOGxLsNE&t=1645s> [22-2-2020].
- Checa, Julio. 2018. “La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles”, en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 25–42.
- Cornago, Óscar. 2005. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid: Iberoamericana.
- Esquirol, Josep M. 2006. *El respeto o la mirada atenta. Una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, Barcelona: Gedisa.
- Goffman, Ervin. 1995. *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Haraway, D. 1995. *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Madrid: Cátedra.

8 Entendemos este término a partir de la conceptualización que hace Butler de él. La autora define la vulnerabilidad y la dependencia como condiciones intrínsecas al sujeto corporizado: “The body, despite its clear boundaries, or perhaps precisely by virtue of those boundaries, is defined by the relations that make its own life and action possible” (Butler 2014).

- Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7-24.
- Nichols, Bill. 1997. "Axiografía: el espacio ético en el documental", en: Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós: 115-144.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2012. "Las capacidades centrales", en: *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*, Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2009. "Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética", en: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Romañach, Javier y Lobato, Manuel. "Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano", en: http://forovidaindependiente.org/wp-content/uploads/diversidad_funcional.pdf [13-3-2020].
- Sánchez, José A. 2017. *Cuerpos Ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*, Segovia: La uña RoTa.
- Sánchez, José A. 2012. "Ética de la representación", en: *Artes La Revista* 18: 177-193.

David Conte Imbert

Lo que no se escucha: indagaciones sonoras en el ámbito de la discapacidad auditiva

Abstract: In the realm of functional diversity there are multiple territories linked to the senses of the physical body that enable to blur the stigma of “impairment” as something opposed or inferior to those who are considered to enjoy their full capacities. Auditory ability constitutes a continuum that spans a different range depending on individuals and on the passing of time, and conditions our perception of the surrounding soundscape. Thus, it is quite hard to establish a frontier between what “hearing well” and “hearing badly” supposedly involve, revealing to what an extent a specific impairment is the result of clinical convention. In this sense, playing music in the realm of hearing loss begs what is, to our minds, a pressing question: what would happen if deafness were to be considered a skill of the ear and the body? The current article covers some of the terrain that such a question yields, analysing the production of new sound textures. The objective lies in examining the way in which those textures enable us to rediscover what we think we hear “naturally” from unusual perspectives: from the paintings of Vicente Marzal to the works of Juan Isaac Silva, Pedro López and Belma Martín. Hearing Loss is thus revealed not so much as a shortcoming as an otherness, from which we can redefine and boost the listening system.

Keywords: Impairment, Hearing Loss, Music, Sound Art, Disability

Palabras clave: Discapacidad, Hipoacusia, Música, Arte sonoro, Diversidad funcional

“[. . .] you are the music / While the music last”
T.S. Eliot; *“The Dry Salvages” (Four Quartets)*

1.

Cabe sospechar que, en el amplio espectro de la diversidad funcional, existen ámbitos de creación artística revestidos por una suerte de “aura”. Y pocas circunstancias lo expresarían de forma tan clara como aquellas donde el ejercicio de la música se lleva a cabo desde la sordera. El ejemplo de Ludwig van Beethoven (1770–1828), que inmediatamente habrá acudido a la mente de cualquier posible lector, es al respecto paradigmático. Su pérdida de audición empezó en 1798, y al cabo de veinte años ya se había quedado sordo por completo. El momento en que dirigió su Novena Sinfonía en 1824, y un amigo tuvo que

voltearlo para que viera la ovación del público, constituye uno de los mayores tópicos en la mitografía del “genio artístico”. Se trata sin duda de algo relacionado con la capacidad de superación de obstáculos diversos que otorga valor añadido a la consecución de un logro, y que podríamos identificar en gran parte de los relatos que convierten el itinerario del creador en una suerte de redención por medio del arte (con los mitemas aparejados de sacrificio y abnegación). Pero antes de deducir hasta qué punto ello reforzaría una visión de la discapacidad como un impedimento que habría de resolverse para acceder (mediante prótesis y otros dispositivos) a cierto simulacro de normalidad, hemos de señalar que, en cierto modo, la sordera podría concebirse como un modo de acceso privilegiado a la “esencia” de lo musical. De alguna forma, nuestra visión del arte sigue impregnada por la sombra alargada del romanticismo, que entronizó la música como una suerte de lenguaje universal situado en la cúspide de la jerarquía artística (Pinilla Burgos 2005: 436).

Dicho desbordamiento, que convierte en palpable el acceso a lo absoluto desde la unidad de la experiencia, y se revela como paradigma del acto creativo en su pura autonomía, desemboca a su vez en la conexión de la experiencia musical con lo inefable. Siglo y medio después del romanticismo, un pensador como Vladimir Jankélévitch (podríamos citar también aquí a George Steiner, Hugo Mújica o Eugenio Trías) atestiguaba la continuidad de tal estela al afirmar: “donde la palabra falta, allí comienza la música” (Jankélévitch 2005: 118). La música, en cuanto expresión que carece de significado verbalizable, alumbraba así un vínculo con la interioridad del sujeto, una de las más importantes construcciones culturales del romanticismo. Por un lado, aquello que los románticos alemanes conciben como sujeto es una interioridad intraducible que, si acaso, logra plasmarse en la obra de arte.¹ Por otro, la música se revela como el lenguaje “que traduce directamente el fondo oscuro del alma, en su propia estructura *sensible*, sin necesidad de intermediarios racional/corruptores” (Rodríguez 1994: 38).

Este tejido conceptual parece apuntar a la sordera de Beethoven como una condición idónea para experimentar la esencia de la música desde el silencio de su interioridad, ajeno al ruido exterior que, mostrando la pervivencia de un

1 “Y de ahí la ecuación básica de tal perspectiva romántica: ‘el fondo oscuro’, ‘el alma’ no puede nunca traducirse –hacerse visible plenamente– en la racionalización o en el discurso lógico (entendiendo también como algo racional/lógico el ‘significado’ nocional de las palabras y presuponiendo, por tanto, que el alma no se puede traducir en palabras” (Rodríguez 1994: 37).

dualismo platónico, indicaría en la ejecución de la partitura una mera sombra de su carácter ideal y trascendente. Por supuesto, se trata de un “aura” que bien podría calificarse de “kitsch”, pero tal vez por ello suponga un imaginario mucho más persistente de lo que estaríamos dispuestos a reconocer. No es este el lugar ni el momento para recorrer y demostrar la persistencia de semejante imaginario, pero sí para indicar hasta qué punto supone una cortina de humo que tergiversa y pervierte la comprensión de la experiencia musical en situaciones de sordera o hipoacusia. Convendría disolver cualquier tipo de esencialismo que convertiría la sordera de Beethoven en una teleología de su genio, y haría de su creación una metafísica de lo musical reverberando en las honduras silentes de la subjetividad. Aun así, el aura (o el kitsch) que acabamos de reseñar constituirán un lugar de partida para adentrarnos en una perspectiva de tipo fenomenológico que procure entender cómo las personas sordas logran experimentar la música, ligando sus posibilidades creativas a determinado tipo de escucha. Existe aquí una connotación “positiva” que, rehuendo la simplificación o los esquemas preconcebidos, tal vez nos permita concebir la sordera como una capacidad propia en el acercamiento al sonido. Frente al estigma antinómico que consideraría que una persona sorda es alguien incapaz de disfrutar de la música con la misma plenitud que lo haría un/a oyente “normal”, indagaremos en torno a las insospechadas sensibilidades que nos alejan de un paradigma meramente auditivo en nuestro acercamiento al sonido. Por ello, la pregunta central que guiará el presente estudio podría formularse del siguiente modo: “¿qué pasaría si la sordera se considerara una habilidad del oído?”.

Esta pregunta servía como hilo conductor para una exposición que tuvo lugar en CentroCentro (Ayuntamiento de Madrid) entre el 24 de octubre de 2019 y el 12 de enero de 2020, titulada *Oído infinito*. La exposición recogía algunas obras e instalaciones gestadas en el marco del proyecto *Infinite Ear*, comisionado por el colectivo Council (París) en 2013 para la Bienal de Sharjah en los Emiratos Árabes Unidos, y cuyas diferentes muestras han ido recalando en sedes como el MoMa (Nueva York, 2014), la Bergen Assembly (Bergen, 2016) y el Garage Museum of Contemporary Art (Moscú, 2018). En la nota de prensa, recogida en el folleto de la muestra, se apuntaba que

Las obras que se presentan en *Oído Infinito* desafían nuestra comprensión del oído. Consideran que el tacto, la visión, la imaginación y la audición pueden ser igualmente importantes para oír. [...] Aprender de las distintas capacidades significa aceptar que cada uno de nosotros percibe un mundo en el que falta una parte. [...] Más allá de

‘capacitado’ y ‘discapacitado’, existen miles de capacidades de audición y cada una de ellas es un ecosistema concreto de sentidos.²

La mayoría de artistas procedían de fuera de España, si exceptuamos el concierto que el intérprete bilbaíno Mattin compuso para los instrumentos de Tarek Atoui, y una mediación concebida especialmente para la muestra titulada *A (mis)reader’s Guide to Listening* (desarrollada por Lendl Barcelos, Valentina Desideri, Myriam Lefkowitz y Catalina Insignares, residentes en nuestro país). Puede observarse entonces que hablamos de una propuesta que desborda el ámbito hispánico. En cualquier caso, y por cuanto era una exposición que promovía un recorrido particular y distinto para cada persona, tomaremos en consideración para nuestro análisis la experiencia propia realizada en el contexto de *A (mis)reader’s Guide to Listening*, así como muchas de las preguntas y perspectivas que se derivaron de nuestra visita.

2.

El hecho de considerar la sordera como una habilidad del oído requiere una serie de observaciones preliminares que, por cuanto este texto se concibe como un primer acercamiento a la cuestión, serán forzosamente breves. En primer lugar, la pregunta conlleva una redefinición general de los modos de escucha, que una visión “normalizada” de las capacidades auditivas asocia principalmente al oído. Sin embargo, la propia naturaleza del sonido contiene diferentes aspectos (como el timbre, la intensidad, la duración o la altura) que abarcan mucho más de lo que el oído percibe. Ya que el sonido funciona como una vibración, las personas sordas pueden percibir tales vibraciones a través del cuerpo con una sensibilidad comparable o incluso mayor a la de quienes supuestamente oyen de forma correcta. Aunque la tradición occidental haya privilegiado la melodía y la armonía (y por lo tanto la organización del parámetro de altura), el ritmo (la organización de la intensidad y la duración) constituye una parte sustancial y no accesoria del hecho musical.³ Y en el caso de las personas sordas, dicha

2 “CentroCentro presenta Oído infinito, una exposición que desafía nuestra comprensión de la escucha”, en: <https://www.madrid-destino.com/prensa/centrocentro-presenta-oido-infinito-una-exposicion-que-desafia-nuestra-comprension-de-la> [20-11-2020].

3 Por otra parte, el documental sobre la percusionista Evelyn Glennie, realizado en 2004 por Thomas Riedelsheimer, nos muestra que las habilidades de las personas sordas no se limitan únicamente a lo rítmico, sino que logran también captar la altura de las diferentes notas mediante el rango y la amplitud con que se percibe su vibración.

percepción se produce con la totalidad del cuerpo. Por consiguiente, la cuestión de la sordera nos lleva a reformular lo que entendemos por una escucha “normal”, que a pesar de cuantificarse en un rango determinado de Hercios (aproximadamente entre 20 y 20.000 Hz.), habría de ampliar el campo de lo acústico mucho más allá de lo que simplemente se percibe con el sistema auditivo. Como lo escribe Liliana Otero:

¿por qué se espera que las personas Sordas escuchen igual que los oyentes?, ¿acaso sólo existe una manera de escuchar y sentir la música?, ¿por qué es necesario comparar la experiencia musical de una persona Sorda con la de una persona oyente y querer normalizarla con diferentes tecnologías como el implante coclear?, ¿se puede decir que hay una manera buena o mala, normal o anormal, de experimentar la música? (2015: 134)

En segundo lugar, el mapa de la cuestión habrá de concebirse mediante un acercamiento transdisciplinar que nos permitirá, por un lado, realizar una serie de precisiones terminológicas, y por otro entender la diversidad subyacente en este tipo de discapacidad.

En la medida en que nos centramos en la percepción, resultaría necesario integrar, entre otras, visiones procedentes de la neurología, la psicología y la antropología para entender exactamente de qué estamos hablando. Un mínimo estudio de los diferentes tipos de pérdida de audición nos muestra, no solo la complejidad de los factores y del dispositivo que intervienen en la escucha (véanse, para una síntesis de tales aspectos, Goycoolea 2016, Ladera/Perea 2015 y Guevara/Alarcón 2017), sino los diferentes grados y significados que reviste dicha pérdida en función de los órganos implicados. No se trata de introducir aquí los múltiples matices de la terminología médica, sino de entender cómo las distintas calificaciones de la pérdida auditiva (conductiva, neurosensorial, mixta, o que conciernen el espectro de la neuropatía auditiva)⁴ establecen no solo una tipología, sino una gradación mediante la cual el proceso de la escucha ha de concebirse como un continuo. A pesar de que hayamos hablado de sordera,⁵ hubiera sido mucho más adecuado referirnos a la hipoacusia, considerando,

4 Los trastornos en el reconocimiento auditivo se estudian en el campo de la neurología, la otorrinolaringología o la psicología (neuropsicología), y pueden subdividirse a su vez en: “1) trastorno auditivo cortical y sordera cortical; 2) sordera verbal pura; 3) agnosia auditiva para sonidos; y 4) amusia sensitiva” (Ladera/Perea 2015: 90).

5 Cuyo término más apropiado sería el de cofosis o anacusia, y que indica una falta total de audición que se traduce en pérdidas de más de 120 dB. Se trata de una patología poco frecuente, ya que incluso en una sordera considerada profunda donde la pérdida es superior a 90 dB, la persona sigue percibiendo algunos sonidos.

por un lado, que cada individuo posee una capacidad de escucha propia que lo distingue y lo singulariza. Dicha capacidad no proviene únicamente de lo biológico, sino que puede aprenderse y enseñarse: determinadas personas poseen una mayor sensibilidad de escucha porque la han ejercitado y educado a lo largo de su vida. Por otro, es altamente probable que todos, a medida que vayamos envejeciendo, experimentemos una pérdida auditiva más o menos acentuada, mostrando en qué medida “los problemas cognitivos y físicos que las personas con discapacidades padecen a lo largo de sus vidas son similares en grado y forma a las insuficiencias físicas y psíquicas que los seres humanos normales experimentan a medida que envejecen” (Nussbaum 2012: 168). En este sentido, la cuestión pone de manifiesto hasta qué punto, en este como en otros ámbitos, la diversidad auditiva obedece en parte a una construcción social cultural, tal y como lo plantea Susanne Hartwig, “siendo la diferencia entre personas con y sin discapacidad más bien una cuestión de grados que de calidades esenciales. [...] La diferencia tiene una base biológica, pero recibe su valoración en procesos sociales complejos” (2018: 11). La diferenciación que se establece en cada proceso de escucha nos pone en relación a partir de lo que nos singulariza, del mismo modo que los rasgos faciales conjugan la semejanza de lo humano con lo que hace de cada individuo un ser único e irrepetible.

La hipoacusia posee un fundamento biológico inútil de negar, que puede cuantificarse siguiendo diferentes pruebas médicas y que las personas que lo padecen experimentan en carne propia, mas el problema que tratamos de acotar concierne una polaridad que el idioma español recoge al distinguir entre los verbos *oír* y *escuchar*. El hecho de que alguien tenga una deficiencia auditiva no significa por ello que carezca de otros medios para percibir la sonoridad del mundo, reformulando así el paradigma de lo que significa “oír correctamente”. El modelo teórico de la discapacidad y las variaciones en el repertorio terminológico a lo largo de las últimas décadas han determinado hasta qué punto se trata de un concepto relacional (social) y fluctuante, pues “no existe un punto de partida concreto basado en una norma estática, física o funcional” (Pérez Dalmeda/Chhabra 2019: 9). A partir del momento en que nos situamos en el terreno de lo relacional, la discapacidad auditiva habría de concebirse a la luz de una antropología de la percepción que incorpore la noción de lo sensible. Dicha noción podría analizarse, por supuesto, en función de lo que Jacques Rancière denomina el “reparto de lo sensible”, “que al mismo tiempo hace visible la existencia de lo común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière 2009: 9), pero subrayando su vínculo con la estética que, a nuestro juicio, suelen obviar gran parte de quienes acuden a este concepto para incidir en la vertiente política del binomio. En otras palabras, la

hipoacusia revela una estética diferente de la escucha, que por supuesto hunde sus raíces en una normatividad de carácter social o cultural, pero alumbrando un sistema de escucha divergente frente a lo que dicha normatividad impone. Al mismo tiempo, indagar en este sistema permitiría prestar atención a lo que la propia percepción de las personas sordas nos sugiere; la palabra “diversidad” podría entenderse aquí en la plenitud de lo que significa, desde la multiplicidad con que los seres humanos se relacionan con el sonido y la música.⁶ Al situarnos en el terreno de la estética, nuestra línea de análisis abordará la relación entre música e hipoacusia en cuanto expresión de diferentes modalidades perceptivas, donde se despliegan también variados modos de representación de lo que significa la creación sonora desde la diversidad funcional. Por ello, y para ir cerrando esta delimitación conceptual, conviene señalar que no profundizaremos en lo que ha sido la problemática más recurrente y consolidada en torno a dicha cuestión. Nos referimos a los innumerables estudios, actividades y propuestas realizadas desde el campo de la musicoterapia o la pedagogía, para la educación y sensibilización de los niños afectados de sordera o hipoacusia. Se trata sin duda de una perspectiva necesaria y relevante, en la que se manejan varios conceptos potencialmente pertinentes para nuestro propio análisis. No obstante, el centrarse en los aportes del campo de la estética permite trabajar, desde nuestro punto de vista, con herramientas más adecuadas para reformular el sistema de la escucha.

Por eso, los mundos posibles de los textos estéticos parecen ser el lugar idóneo para experimentar nuevos tipos de acoplamiento entre individuo y entorno porque abren la práctica social hacia nuevas posibilidades. Son capaces de posicionar la diversidad funcional en contextos inesperados y de crear así alternativas a la práctica social en vigor. Parecen ser el lugar más apropiado para modelos de inclusión y experimentos con ella. (Hartwig 2020: 15)

Recurrir a la noción de los mundos posibles, empleada sobre todo en las teorías semánticas de la representación, podría parecer algo forzado para hablar de música o sonido, por cuanto la relación entre música y significado ha resultado desde siempre problemática, y no queda muy claro hasta qué punto podríamos

6 En efecto, la disputa terminológica entre diversidad y discapacidad plantea insuficiencias por ambas partes, y situar la disputa en el terreno de lo cultural o lo estético conduce a veces a perder de vista las vivencias de los sujetos involucrados: “El modelo cultural corre el riesgo de olvidar la importancia de escuchar las voces de las personas con discapacidad y lo que ellos tienen que decir acerca de sus desventajas. Otra crítica al modelo cultural es que se aleja del mundo real para centrarse en terminologías, usos lingüísticos y palabras” (Pérez Dalmeda/Chhabra 2019: 20).

decir que la música posee algún tipo de referente. No obstante, ello es la razón por la cual buena parte de las obras relevantes para nuestra investigación pueden adscribirse al campo del arte sonoro, o si acaso al de la improvisación libre. Aunque no vayamos a profundizar en las distinciones y solapamientos entre arte musical y arte sonoro,⁷ este último, al considerar la materialidad y textura del sonido como elemento vertebrador de sus creaciones, se nos antoja más adecuado para reflexionar sobre las potencialidades y dispositivos del sistema de escucha. Conviene mencionar al respecto la obra de Salomé Voegelin *Sonic Possible Worlds*, que aplica la teoría de los mundos posibles y de la ficción al ámbito del sonido. Según Voegelin, la verdad del sonido carece de referencia, y por ello se nos descubre como una verdad generativa, susceptible de ampliar y transformar las posibilidades del mundo.

Sound is different from literary fiction in that it does not propose something but *does* something. It is neither a representation of an actual event nor the construction of a possible event, but *is* an event in all its possibilities. The notion of the fictional world of the composition and the recording allows us to think of the soundscape as another world, as a possible world [...]. (2014: 32)

3.

Tomando en cuenta estos apuntes conceptuales, nos adentraremos a continuación en una serie de experimentos sonoros, o relacionados con el sonido, para considerar en qué medida dicha experiencia transforma nuestro vínculo con el mundo y lo abre, según plantea Voegelin, hacia nuevas posibilidades e imaginarios. Hablar de experiencia implica adoptar, como dijimos, una perspectiva fenomenológica que no haga distinciones entre creación y recepción, a pesar de que tendremos que referirnos a “obras” determinadas. Mas la noción de obra no ha de remitirnos a la división que tradicionalmente se establece, en la música, entre intérprete o creador y espectador. No se trata solamente de que el espectador pueda ocupar en un momento dado la posición del creador (del enunciadore). A partir del momento en que hablamos de experiencia, la propia escucha participa del sonido percibido en su reconfiguración del mundo y pasa a generar un significado, aunque dicho significado se ciña únicamente a la materialidad o textura de lo sensible. En aras de interpretar o analizar estos significados, acudiremos a modelos y conceptos susceptibles de organizar y traducir lo sensible

7 Para una síntesis de las prácticas relacionadas con el arte sonoro, véase Molina Alarcón (2008).

siguiendo varios ejes, pero habrá de tenerse en cuenta que tales modelos operan como una traducción (y por tanto una simplificación) en la pluralidad de la experiencia sonora. Lo que presentemos a continuación es fundamentalmente una tipología incompleta que podría prolongarse en futuros estudios.

El primer acercamiento concierne la percepción del sonido desde su capacidad para reformular el sistema de escucha. Aunque cada uno de los ejemplos que vamos a tratar contribuya a dicha reformulación, importa establecer de entrada qué entendemos por “sistema”, es decir, aquello que nos pone en relación con la noción misma de escucha. Para apuntar algunas ideas al respecto, acudiremos a una pieza creada por Pedro López y Belma Martín, pioneros de la improvisación libre en nuestro país, y cuyos innumerables proyectos y exploraciones musicales y pedagógicas serían imposibles de resumir aquí. La pieza, que puede escucharse en la página web de Pedro López,⁸ se titula “Metalógica”, y podría adscribirse al género de la electroacústica. Un breve texto explicando el título insinúa que esta ha de concebirse como un fragmento (“a synchronic cut made during that process”) relacionado con el sistema en su conjunto, ya que la “metalógica”, según la definición de Rudolf Carnap, es “la teoría de las formas que aparecen en un lenguaje, es decir, la exposición de la sintaxis del lenguaje” (Padilla Gálvez 1994: 122). En otras palabras, la pieza se halla como insertada en un continuo sonoro sin principio, desarrollo ni conclusión, aunque su extensión de 12’26” haya de resultar forzosamente finita. Su capacidad para aprehender, desde su condición fragmentaria (“Our conscious purposes are just fragments and pieces”), la totalidad del sistema en el que inscribe, se produce del siguiente modo. Al principio oímos solamente la voz de Belma Martín que orbita en torno a la cabeza. Poco a poco percibimos un pitido agudo semejante a los que se usan en las audiometrías (en torno al 1’30”); al cabo del rato, dicho sonido se vuelve insoportable para el oído (4’15”). A partir del minuto 4’39” se introduce una frecuencia grave solapándose con los agudos, que acaban desapareciendo en torno al minuto 6. En el tramo final (10’45”), una serie de interferencias en las frecuencias medias, que emulan la saturación de la retroalimentación acústica, crean una suerte de textura rítmica que se interrumpe con el final de la pieza. Sin embargo, el minutaje que acabamos de establecer en nuestra descripción no tiene en cuenta que los umbrales de percepción irán variando según cada individuo, y que el tono agudo de la primera parte resultará insoportable en grados muy diversos; de hecho he podido constatar, debido a una leve pérdida auditiva, que soy capaz de tolerar determinadas frecuencias que provocan dolor

8 Véase: <https://pedrolopez.org/metalologica/> [20-11-2020].

en otras personas. Al mismo tiempo, el hecho de que los agudos “desaparezcan” no significa que hayan cesado, sino que se han situado en el rango de los ultrasonidos, por lo que han dejado de ser perceptibles para el oído (lo que funciona también en el rango de los graves cuando alcanzan el infrasonido). Sabemos que determinados animales son perfectamente capaces de percibir ultrasonidos (perros, gatos, delfines y murciélagos) o infrasonidos (elefantes) que resultan inaprensibles para los seres humanos, pero no por ello consideraríamos que somos una especie que oye “mal”, ni que esos sonidos dejan de existir por el simple hecho de ser imperceptibles para nosotros. De este modo, la pieza propone un juego (una fluctuación) con los umbrales de frecuencia que permite aprehender o referirse a, desde lo que somos capaces de oír, la totalidad del sistema de escucha desde la metalógica de lo sonoro. De allí el inciso de la nota explicativa que nos invita a concebirnos también como parte de un modelo cibernético (“we have had to experience ourselves [...] as a cybernetical model”), pues de alguna forma nos hallamos interrelacionados (nos autorregulamos) en el ecosistema sonoro del que formamos parte. Aunque no se trate una obra compuesta por personas hipoacúsicas ni vaya especialmente dirigida a una audiencia con discapacidad auditiva, nos introduce en el metalenguaje de lo sonoro, cuya totalidad solo es aprehensible desde la diversidad de los modos de escucha. Reformular el sistema de escucha significaría que nos hallamos todos situados en el continuo sonoro sin que puedan establecerse divisiones estancas ni estáticas en el conjunto del sistema, sino más bien posiciones y relaciones cuya naturaleza, como la del sonido mismo, resulta fluctuante.

El segundo marco donde podrían relacionarse música e hipoacusia proviene de una noción que ha sido estudiada desde las neurociencias o la psicología, pero cuya relevancia en la historia del arte la vuelve idónea para trabajar en el campo de las representaciones. Nos referimos a la sinestesia, esa capacidad para percibir sensaciones de diferentes sentidos de forma conjunta o entrelazada, que el simbolismo entronizó como una de las claves de su estética a partir del soneto de Charles Baudelaire titulado “Correspondencias”. Aunque el despliegue sinestésico se concentre en los dos últimos tercetos, no conviene olvidar la finalidad que le otorga Baudelaire, en cuanto mecanismo susceptible de revelar la “tenebrosa y profunda unidad” de una naturaleza considerada como recinto sagrado de donde brotan “confusas palabras” que solo el poeta lograría descifrar. Pues el enigma de tales palabras obedece a su dimensión simbólica, es decir, a la capacidad de los elementos del mundo para tejer este juego de correspondencias que la sinestesia (la asociación entre “perfumes, sonidos y colores”), permitiría desvelar o traducir (Baudelaire 1997: 20). Como en el ejemplo anterior, nos hallamos ante una tensión entre unidad y multiplicidad.

Si bien la propuesta baudelairiana pone el acento en lo olfativo, la conjunción entre música e hipoacusia otorga un claro predominio a lo visual, al tratarse del sentido privilegiado mediante el cual las personas sordas se relacionan con el mundo. Un ejemplo interesante de cómo, en este contexto, la experiencia del sonido se plasma en una creación perteneciente a las artes plásticas puede encontrarse en la obra de Vicente Marzal, pintor y escultor valenciano sordo de nacimiento.⁹ Su primera exposición individual, que tuvo lugar en 2015, se titulaba precisamente “¿El sonido se puede ver?”, anunciando hasta qué punto la totalidad de su proyecto artístico radica en plasmar su percepción de lo sonoro en formas y colores. Su estilo, próximo al pop-art, contiene una serie de elementos recurrentes, como la rana, los pasos de cebra, y sobre todo pequeñas burbujas en blanco y negro que, según sus palabras, constituyen “átomos del sonido que dejan escapar cada una de [las] voces” (Torres 2019). Las formas vienen moldeadas enteramente por su capacidad para imaginar el sonido y traducirlo en movimientos de naturaleza acuática o grandes explosiones que parecen irradiar la vibración de las ondas. A pesar de haberse provisto de un implante coclear, el mundo pictórico de Marzal se construye mediante la polaridad entre sonido y silencio, “por la sencilla razón de que para él, que nació sordo, ‘no hay escala de grises posible: hay sonido o no lo hay. Las cosas son blancas o negras.’” (Torres 2019).

Una prolongación del acercamiento sinestésico, que nos lleva a representarnos mediante lo visual aquello que supuestamente solo forma parte del registro auditivo, habría de recurrir al movimiento, como pudimos ver en la exposición *Oído Infinito* con la obra de Allison O’Daniel, cuyas instalaciones combinaban vídeos, esculturas y estructuras móviles. En este sentido, el arte cinético supondría un excelente medio para traducir la movilidad y la forma del sonido, como también lo haría la cimática, término acuñado en la década de los sesenta por el científico suizo Hans Jenny, y que consiste en estudiar los efectos periódicos que el sonido y la vibración tienen sobre la materia. Esta perspectiva nos muestra que el sonido, a partir del momento en que puede moldear la materia, es susceptible de expresarse y percibirse a través de lo visual. De este modo, el acercamiento sinestésico, en todas sus variantes, no supone únicamente un ejercicio de traducción para volver los sonidos accesibles a las personas sordas, sino que amplía a su vez los modos que tenemos de percibir lo acústico como algo que puede expresarse siguiendo diferentes registros sensoriales.

9 Una muestra de su obra puede verse en su página de internet: <http://vicentemarzal.es/> [20-11-20].

El tercer eje de análisis recurrirá a un concepto decisivo de la teoría de la literatura: la noción de extrañamiento (*ostranenie*), palabra acuñada por Viktor Shklovski, cuyas múltiples traducciones (desautomatización, desfamiliarización, singularización, etc.) indican los variados significados y conexiones que ha revestido el término en las poéticas contemporáneas (un exhaustivo recorrido del concepto puede leerse en Sanmartín Ortí 2006). Para su aplicación al ámbito de la creación y percepción sonora en condiciones de hipoacusia, optaremos por traducir *ostranenie* como desautomatización. Se trata de un concepto central en la función que los formalistas rusos atribuyen al arte, y una de cuyas ramificaciones consiste en devolver una suerte de novedad o singularidad en la percepción del mundo, recubierta por el velo de la costumbre y los automatismos.¹⁰ Mediante la desautomatización, somos capaces de percibir los diferentes aspectos de la realidad a los que ya no prestamos atención, y que por ello mismo se nos han vuelto banales o invisibles. Este procedimiento, ligado sobre todo al análisis de la literatura (aunque Shklovski lo haya empleado también para el cine), derivó en algunos casos hacia una visión autotélica del arte, como una técnica para subrayar sus procedimientos formales (así, por ejemplo, en la función poética de Roman Jakobson). Sin embargo, la definición de Shklovski lo vincula claramente con la percepción, y nada impide aplicarlo por ello al terreno de la música o del sonido.¹¹

10 La definición más citada del procedimiento se encuentra en el texto de Viktor Shklovski, “El arte como artificio” (traducido aquí como singularización): “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Shklovski 1978: 59–60).

11 Unas frases del propio Shklovski (citadas y traducidas en Sanmartín Ortí 2006: 147) corroboran la posibilidad de aplicar el concepto al entorno sonoro, al referirse a cuestiones de percepción auditiva: “Los pitagóricos solían decir que no oímos la música de las esferas porque ésta suena ininterrumpidamente. Del mismo modo aquellos que viven junto al mar no oyen el ruido de las olas”. De hecho, podríamos interpretar la teoría estética de Adorno, en su lectura de la música dodecafónica, como una ramificación de la *ostranenie*, que los propios formalistas limitaron muchas veces al carácter musical del lenguaje poético.

Así, podríamos rastrear algunos casos donde la creación produce esta sensación de desautomatización con respecto a sonidos a los que ya no prestamos atención, envueltos como lo estamos en un ecosistema saturado de ruido. Estos casos suelen observarse en personas sordas que recuperan el oído mediante un implante coclear. El implante coclear constituye actualmente una de las principales “prótesis” para los discapacitados auditivos. Sin embargo, este implante no conforma, a nuestro juicio, una “narrative prosthesis” (una compensación), tal y como la entienden Mitchell y Snyder;¹² si acaso, su dimensión metafórica habría de ubicarse más bien en la línea del *Manifiesto Ciborg*, de Donna Haraway. Como lo escribe, “[la] determinación tecnológica es sólo un espacio ideológico abierto para los replanteamientos de las máquinas y de los organismos como textos codificados, a través de los cuales nos adentramos en el juego de escribir y leer el mundo” (Haraway 1984: 5). En este sentido, el implante coclear no supondría únicamente una prótesis destinada a remediar una insuficiencia (una discapacidad), sino una herramienta destinada a producir un mecanismo de desautomatización en nuestra percepción del sonido, produciendo esta nueva lectura y reescritura al restaurar el impacto de su irrupción. La exposición *Oído Infinito* incorporaba una serie de textos impresos que, bajo el título de “Retratos”, recopilaban testimonios de personas cuya diversidad auditiva les llevó a experimentar una transformación en su relación con el sonido. El testimonio de Sophie Woolley, “Crowd surfing”, evocaba el impacto que supuso para ella la activación de su “oído biónico” a los 39 años y su transformación en ciborg. El ruido ambiente se había transformado en una “música improvisada” que le llevaba a oír “todo lo que normalmente se nos oculta”, mas este desvelamiento del paisaje sonoro convertía en creación el estímulo de una percepción aumentada, sumiéndose en una “hiperrealidad ambiental” que irrumpía “como por arte de magia”.¹³

12 “[...] a body deemed lacking, unfunctional, or inappropriately functional needs compensation, and prosthesis helps to effect this end” (Mitchell/Snyder 2001: 6).

13 “Mi cerebro está alucinando, creando una música improvisada con el ruido ambiental de humanos en la escalera en la hora punta. Es una anarquía auditiva. Y es la disección del sonido. Mi mente ha cogido una lupa para examinar cada sonido y me lo está mostrando, junto con todos los demás sonidos aumentados, al mismo tiempo, como un espectáculo grandioso. Oigo cada componente individual de cada sonido, en lugar de la suma de todos ellos”. Las citas proceden de la traducción al español de la hoja impresa disponible en la exposición *Oído Infinito*, cuya versión original en inglés puede consultarse en: <http://www.council.art/inquiries/30/infinite-ear/1205/crowd-surfing-a-self-portrait-of-sophie-woolley> [20-11-2020].

En el marco español, hemos de mencionar aquí la obra de Juan Isaac Silva, un artista plástico cuyo implante le llevó a concebir un proyecto titulado *Cochlear*, plasmado en una exposición interactiva donde se combinaban esculturas, fotografías, vídeo y audio, y que comenzó su andadura en la Sala Rivadavia (Cádiz) en 2016. Este proyecto, que merecería por sí solo un estudio en profundidad, elabora en buena medida sus dispositivos en torno a una estrategia de desautomatización. Algunos ejemplos pueden localizarse en la página web del artista, recopilados bajo el nombre de “Cuaderno sonoro”, donde hallamos una grabación, “Reencuentro en las azoteas” (2011), que corresponde al momento en que Silva recuperó la audición.¹⁴ De alguna forma, la pieza es capaz de transmitirnos la emoción de quien oyera por primera vez el sonido del mundo desplegándose en las azoteas de Cádiz. A la grabación de los sonidos (campanas, pájaros, sirenas, golpes...), remanejados al estilo de la “música concreta” de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, se le añaden unas notas graves de piano cuya función parece ser la de acentuar el impacto de los sonidos ambientes, ubicados en el primer plano de la mezcla. De este modo, la obra reproduce el impacto y la confusión de una masa sonora que irrumpe de forma caótica y en la que, al mismo tiempo, cada elemento es perfectamente distinguible. En otros términos, la obra no solamente comparte la experiencia de Juan Isaac Silva, sino que nos lleva a experimentar por nosotros mismos esta suerte de epifanía sonora donde el mundo parece escucharse por primera vez. De nuevo, diríamos que la “discapacidad” nos lleva a reformular la “diversidad” misma de los modos escucha. Nos permite “conocer de forma vivida (no intelectual) el fondo originario de nuestras posibilidades” (Núñez Ramos 1998: 68).

4.

Mediante estos breves apuntes y ejemplos, seguramente no hayamos logrado más que esbozar una línea de investigación en la que, tal y como señalamos, habrá de profundizarse en futuras publicaciones. Al habernos centrado en cuestiones próximas a la estética (sistema de escucha, sinestesia, desautomatización), somos también conscientes de no haber desarrollado del todo ese

14 “Re_encuentro en las azoteas (36° 31’ 43.35” N 6° 17’ 25.84” W)”, en: <http://juanisaacsilva.com/work/re-encuentro-en-las-azoteas-36-31-43-35-n-6-17-25-84-w/index.html> [20-11-2020]. Recomendamos también escuchar otras de las creaciones sonoras de Silva en su perfil de *Soundcloud*: <https://soundcloud.com/juanisaacsilva> [20-11-2020].

marco transdisciplinar que reclamamos y estimamos apropiado para abarcar las diferentes ramificaciones de la confluencia entre música e hipoacusia. No obstante, quisiéramos apuntalar, en este último epígrafe de nuestro recorrido, la cuestión crucial que dicha confluencia nos muestra de cara a los estudios de la discapacidad. Si tenemos en mente la pregunta que dio lugar a este recorrido (“¿qué pasaría si la sordera se considerara una habilidad del oído?”), entenderemos que su propósito no radica solamente en establecer una representación más “adecuada” de lo que significa la discapacidad auditiva, ni tampoco en ampliar las posibilidades imaginativas para conseguir una inclusión respetuosa con sus diferencias. En el fondo, lo que la discapacidad auditiva nos enseña en sus acercamientos al “continuo sonoro” es a escuchar de un modo distinto, y a percibir aquello que muchas veces nosotros mismos no somos capaces de escuchar, centrados como lo estamos tan a menudo en una percepción meramente auricular de lo acústico. En otras palabras, nos invita a redescubrir lo que significa escuchar desde los márgenes, en cuyos umbrales se amplían las posibilidades y los imaginarios (las representaciones) relativos al sonido. Pues nuestra capacidad de escucha es la que resulta en el fondo limitada y sesgada, al no incorporar los otros elementos que emplean las personas hipoacúsicas, y que involucran la totalidad del cuerpo.

Tuve la ocasión de experimentar lo que significaba escuchar con el cuerpo mediante un dispositivo que, en la exposición *Oído Infinito*, formaba parte de la mediación *A (mis)reader's Guide to Listening*, especialmente concebida para la muestra madrileña. Mientras me hallaba tumbado en una mesa de madera, con los ojos cerrados y tras haberme colocado unos tapones de espuma y unos cascos de protección auditiva, las mediadoras iban generando sonidos y ruidos en la madera empleando múltiples objetos. No glosaré aquí el abanico de sensaciones que me llevaron a percibir de forma nueva las vibraciones del sonido localizadas en diferentes partes del cuerpo, ni la “epifanía” privada que allí se produjo. De alguna forma, se trata de sensaciones que pudieran corresponder a la forma con que María Infante describe el tipo de escucha de las personas sordas (2005: 116–117), donde los sonidos parecen reverberar en el trasfondo de los órganos del cuerpo. Al mismo tiempo, la pretensión de oír exactamente como lo haría una persona sorda es un experimento loable en sus intenciones (didácticas), mas abocado a dudosas e inciertas tentativas; dicho esto, lo relevante es la posibilidad de imaginarlo. La imaginación es un horizonte que no ha de limitarse a la capacidad para “ponerse en el lugar del otro” o a la facultad de empatía con situaciones ajenas, sino que es susceptible de construir modos de representación que funcionen como esos “mundos posibles” que mencionaba Susanne Hartwig. Espacios donde ampliar el “fondo originario de nuestras

posibilidades”, y que recojan con la mayor objetividad posible “el punto de vista del sujeto de la experiencia”. Thomas Ángel propone al respecto “una fenomenología objetiva que no dependa de la empatía o la imaginación”.¹⁵

En la medida en que semejante fenomenología resulte factible, pensamos al contrario (como también lo insinúa el propio Ángel) que la imaginación o la empatía habrían de incluirse en sus tentativas. Las representaciones sonoras sobre las que hemos ido trabajando constituyen en este sentido un espacio de posibilidades, una construcción que reclama imaginar nuevas formas de escucha, tanto para ampliar el paradigma de lo que escuchar significa como para acercarnos a los márgenes donde la discapacidad se revela como auténtica diversidad. Al exteriorizarse y plasmarse en un objeto que recoja el carácter subjetivo e intransferible de lo que alguien oye o percibe, este acercamiento fenomenológico habría de recurrir a la estética (a las poéticas de la representación) para reivindicar cierto grado de “objetividad”, donde dicho objeto funcionaría como interfaz de un sistema capaz de aglutinar la variedad de los modos de escucha. Por ello, esta fenomenología estética habría de coagularse (de inscribirse) en el soporte mismo que percibe el sonido, recurriendo a una antropología corporal de lo sensible (Le Breton 2007: 93–142).

Incorporar el cuerpo como sujeto de la escucha supone incluir en las representaciones sonoras aquellas personas que son muchas veces capaces de oír con múltiples sentidos que trascienden el oído. Como lo indica María Inés Rey, la “normalización” de los cuerpos sordos para que adopten conductas de oyente conlleva ignorar sus propias facultades y estigmatizarlos como “cuerpos fallados”.¹⁶ Frente a la visión hegemónica que “considera que la música se percibe sólo a partir del pabellón auricular” (González-Grandón 2019), hemos de

15 “Hoy día estamos muy mal preparados para pensar en el carácter subjetivo de la experiencia sin apoyarnos en la imaginación, sin considerar el punto de vista del sujeto de la experiencia. Esto debiera considerarse como un reto para crear nuevos conceptos y concebir un nuevo método: una fenomenología objetiva que no dependa de la empatía o la imaginación. Aunque probablemente no lo abarcaría todo, su objetivo sería describir, por lo menos en parte, el carácter subjetivo de las experiencias en forma comprensible para los seres incapaces de tener esas experiencias” (Ángel 2000: 296).

16 “Parecería que al cuerpo que no oye ni habla, se lo vaciara de las facultades humanas y se lo acercara a la animalidad, según atributos definidores negativos. La negatividad recorre una manera de representarse a los sordos y narrarlos. Son cuerpos fallados respecto a lo estándar esperado y sobre los cuales es urgente actuar otorgándoles el habla y la inteligencia, otorgándoles humanidad. Por esto, el habla es la experiencia medular en el objetivo de normalizar al sordo” (Rey 2008: 8).

reclamar otros modos de escucha que presten atención al cuerpo en toda su diversidad sensorial. En esta línea, Ximena González-Grandón aboga, en su artículo “La música vibrante”, por prestar atención a la piel como superficie que, a caballo entre la exterioridad y la interioridad del sujeto, permitiría ampliar “los lindes acústicos”:

Si la experiencia táctil forma parte de las interacciones significativas con el paisaje sonoro, también da lugar para pensar en la diversidad de experiencias corporales que existen y cómo cada cultura, dependiendo de la apertura de canales sensoriales y las posibilidades de actuar en el entorno, define su estar en el mundo vibrante. Por eso debemos ser cuidadosos y no reducir la experiencia musical a una existencia puramente auditiva. (González-Grandón 2019)

De este modo, el “reparto de lo sensible” que afecta a la confluencia entre música e hipoacusia habría de reconfigurarse para dar cabida a la capilaridad del sonido, a menudo olvidada o desestimada en nuestros modos habituales de percepción y representación, involucrando los cuerpos en toda su plenitud o diversidad. Seríamos entonces capaces de oír aquello mismo que hemos dejado de escuchar.

Bibliografía

- Ángel, Thomas. 2000. “¿Qué se siente ser un murciélago?”, en: *Ensayos sobre la vida humana*, México: Fondo de Cultura Económica: 274–296.
- Baudelaire, Charles. 1997. Antonio Martínez Sarrión (ed. y trad.) *Las flores del mal*, Madrid: Alianza.
- González-Grandón, Ximena. 2019. “La música vibrante. Una propuesta al imperativo auditivo”, en: https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/la-musica-vibrante?fbclid=IwAR2v4SzT1Ewr_A1IQQinYDn770H4LD9tCYatl2CnHHJJlvd7Yi66Rj4Qr0Q [3-12-2020].
- Goycoolea, Marcos. 2016. “Introducción y perspectiva general de la hipoacusia neurosensorial”, en: *Revista Médica Clínica Las Condes* 27. 6: 721–730.
- Guevara, Exequiel/Alarcón, Víctor. 2017. “Las Agnosias Auditivas: Una revisión teórica”, en: *Revista Chilena de Neuropsicología* 12.1: 29–33.
- Haraway, Donna. 1984. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducción de Manuel Talens, en: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf [30-11-2020].
- Hartwig, Susanne. 2018. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 7–21.

- Hartwig, Susanne. 2020. “Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional”, en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 9–19.
- Infante, María. 2005. *Sordera: mitos y realidades*, San José: Universidad de Costa Rica.
- Jankélévitch, Vladimir. 2005. *La música y lo inefable*, Barcelona: Alfa Decay.
- Ladera, Valentina/Perea, María Victoria. 2015. “Agnosias Auditivas, Somáticas y Táctiles”, en: *Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias* 15. 1: 87–108.
- Le Breton, David. 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- López, Pedro/Martín, Belma. 1998. “Metalógica”, en: <https://pedrolopez.org/metalogica/> [20-11-20].
- Marzal, Vicente. *Official website*: <https://www.centrocentro.org/exposicion/oido-infinito> [2-12-20].
- Mitchell, T. David/Snyder, L. Sharon. 2001. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Molina Alarcón, Miguel. 2008. “El Arte Sonoro”, en: *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* (1): 235–257.
- Núñez Ramos, Rafael. 1998. *La poesía*, Madrid: Síntesis.
- Nussbaum, Martha. 2012. *Crear capacidades: propuestas para el desarrollo humano*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Oído Infinito. 2019. Exposición comisionada por Council en CentroCentro, Madrid (24–10–2019 – 12–1–2020), en: <https://www.centrocentro.org/centrocentro/prensa/centrocentro-presenta-oido-infinito-una-exposicion-que-desafia-nuestra> y <https://www.centrocentro.org/exposicion/oido-infinito> [3-12-2020].
- Otero Caicedo, Liliana Elizabeth. 2015. “La sordera: una oportunidad para descubrir la música”, en: *Revista Española de Discapacidad* 3.2: 133-137.
- Padilla Gálvez, Jesús. 1994. “Los inicios de la metalógica en los años treinta”, en: *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 17.32: 117-139.
- Pérez Dalmeda, María Esther/Chhabra, Gagan. 2019. “Modelos teóricos de discapacidad: un seguimiento del desarrollo histórico del concepto de discapacidad en las últimas cinco décadas”, en: *Revista Española de Discapacidad*, 7.1: 7–27.

- Pinilla Burgos, Ricardo. 2005. “La metafísica de la música en el romanticismo”, en: *Pensamiento* 61.231: 421–439.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- Rey, María Inés. 2008. “El cuerpo en la construcción de la identidad de los sordos”, en: https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/03/Rey_CUERPO_CONSTRUCCION_IDENTIDAD-SORDA-2008.pdf [1-12-2020].
- Riedelsheimer, Thomas. 2004. *Touch the Sound: A Sound Journey with Evelyn Glennie* [Documental], Alemania: Filmquadrat, Skyline Productions.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1994. *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla: Renacimiento.
- Sanmartín Ortí, Pau. 2006. *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización* (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense.
- Shklovski, Viktor. 1978. “El arte como artificio”, en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México D.F.: Siglo XXI: 55–70.
- Silva, Juan Isaac. 2011. “Re_encuentro en las azoteas (36° 31' 43.35" N 6° 17' 25.84" W)”, en: <https://juanisaacsilva.com/work/re-encuentro-en-las-azoteas-36-31-43-35-n-6-17-25-84-w/index.html> [30-11-2020].
- Torres, Salva. 2019. “La sordera como musa de Vicente Marzal”, *El Mundo* (15 de septiembre), en: <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/09/15/5d7d0df121efa03c5a8b45e5.html> [29-11-2020].
- Voegelin, Salomé. 2014. *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, New York/London: Bloomsbury.
- Woolley, Sophie. 2018. “Crowd Surfing (a self-portrait of Sophie Woolley)”, en: <http://www.council.art/inquiries/30/infinite-ear/1205/crowd-surfing-a-self-portrait-of-sophie-woolley> [30-11-2020].

Sobre los autores

Alejandra M. Aventín Fontana. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, Diplomada por University of Kent at Canterbury en Cultura Hispánica y Máster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad Antonio de Nebrija. Se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid dentro del Programa de Doctorado en Las Literaturas Hispánicas y Los Géneros Literarios en el Contexto Occidental. Es, desde el año 2010, profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid –en la actualidad es Profesora Visitante–. Desde el año 2010 es asesora para la candidatura de Patrimonio Nacional del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Campos de investigación: el impacto de la poesía en la representación de la diversidad funcional, la poesía hispánica contemporánea, el feminismo y los estudios de género, el exilio hispánico, la memoria histórica, la representación del cuerpo, la ecocrítica y las relaciones de poder. Publicaciones recientes: “Cósmica quietud: apuntes para una lectura ecocrítica de la poesía de Laureano Albán”, en *Boletín Millares Carló* (2017); (coed.), *El bosque de los símbolos. Corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea* (2018); con Susanne Hartwig (ed.), “(Im)pactos de la poesía en la representación de la diversidad funcional. Peregrina de mí he ido hacia la que duerme en un país al viento: la palabra integradora de Alejandra Pizarnik”, en *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020).

Julio E. Checa Puerta. Licenciado en Filología Hispánica y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Titular de Literatura española en la Universidad Carlos III de Madrid y Profesor Visitante en las universidades de Giessen (Alemania), Toulouse (Francia) y Wesleyan (EE. UU.). Director del Grupo de Investigación ReDiArt-XXI y Decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III. Campos de investigación: representación de imágenes de la diversidad funcional y de las imágenes de género en la literatura y las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI; teatro español de los siglos XX y XXI; historia, teoría y crítica de la literatura española y del teatro español de los siglos XX y XXI escrito por autoras. Publicaciones recientes: con Susanne Hartwig (eds.), “Sobre la representación de la diversidad funcional en el teatro español contemporáneo”, en *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability*

studies (2018); con Susanne Hartwig (ed.), “El festival ÍDEM, la mediación del marco legal entre la producción y la creación artística”, en *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); “Cecilia G. de Guilarte: la trilogía dramática a la luz de su obra en prosa”, en *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* (2020).

David Conte Imbert. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle y Licenciado en Filología Francesa por la Universidad de Paris 7 – Diderot; Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid; Profesor Visitante de Teoría y Literatura Comparada en el Departamento de Humanidades, Filosofía y Literatura y Vicedecano del Grado en Estudios Culturales de la misma universidad. Campos de investigación: poesía española, vanguardias narrativas, ciencia ficción y género negro. Publicaciones recientes: “Exabruptos de la violencia: facetas del cuerpo en las novelas del ‘Zurdo’ Mendieta, de Élmer Mendoza”, en *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (2017); con Alejandra Aventín Fontana (coed.) *El bosque de los símbolos. Corporeidad y analogía en la poesía hispánica contemporánea* (2018); “El silencio y la muerte: acerca del fundamento místico en la poesía de José Ángel Valente”, en *Mística bajo el signo de la modernidad* (2019).

Elena Escudero Romero. Graduada en Comunicación Audiovisual y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid. Asistente de investigación y estudiante de Doctorado en la Universidad de Passau. Productora y realizadora del documental *Esto es un ejercicio* (2019). Campos de investigación: cine y representación de identidades, teoría fílmica feminista y disability studies.

Sonia García López. Doctora por la Universitat de València, con una tesis sobre la cultura cinematográfica de la guerra civil española en Estados Unidos. Profesora Visitante en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del grupo de investigación Tecmerin (Televisión-Cine: Memoria, representación e Industria). Campos de investigación: cine documental, experimental y de vanguardia, cine e historia (Guerra Civil y franquismo), archivo, historiografía fílmica feminista. Publicaciones recientes: *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936–1939)* (2013); *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (2016); (coed.) *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano contemporáneo (1975–2015)* (2019).

Alba Gómez García. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Se ha especializado en el estudio de las compañías y la crítica teatral de

posguerra, así como en las prácticas escénicas y audiovisuales contemporáneas. Compagina su labor como periodista con la creación literaria y la gestión cultural. Ha disfrutado de las becas Cultorex y FormARTE (Ministerio de Cultura) y de la beca del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes. Actualmente investiga sobre artes escénicas y diversidad funcional en la Universidad de Passau gracias a una beca posdoctoral Alexander von Humboldt. Campos de investigación: teatro contemporáneo, estudios de género, diversidad funcional, literatura y biografía. Publicaciones recientes: *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán* (2021) y “Género y homosexualidad en el punto de mira de la censura teatral franquista”, en *Estreno* (2020).

Susanne Hartwig. Licenciada en Filología Románica y Latina por la Universidad de Münster. Tesis sobre el teatro francés después de 1945, habilitación sobre el teatro español contemporáneo. Docente e investigadora en Münster, París, Madrid, Gießen, Potsdam, Erfurt, San José de Costa Rica y Curitiba. Desde el año 2006, catedrática de Literaturas y Culturas Románicas en Passau (Alemania). Campos de investigación: literatura y ética (dilema y diversidad), diversidad funcional, teatro contemporáneo, narrativa contemporánea latinoamericana. Publicaciones recientes: (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción* (2017); con Julio Checa (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (2018); (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020).

David Navarro Juan. Graduado en Humanidades (Premio Extraordinario fin de carrera) y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M); Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Estudiante del Doctorado en Humanidades en la UC3M y personal docente e investigador en formación (becario PIPF) del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura. Campos de investigación: literatura, artes escénicas, estudios culturales sobre la diversidad, teoría de la representación. Publicaciones recientes: “Vidas a la intemperie: consideraciones en torno al concepto de refugio”, en el volumen *Hospitalidad. Lo Otro y sus fronteras* (2021).

Katarzyna Nowak-Mcneice. Graduada en Estudios Ingleses (especialidad en Literatura Norteamericana y Teoría de la Literatura), Máster en Literatura Americana, Doctora en Estudios Literarios y “Doctor of Letters” en Estudios Literarios por la Universidad de Wrocław (Polonia). Docente e investigadora en las universidades de Wrocław, Berlín, King’s College de Londres y Carlos III

de Madrid. Campos de investigación: poshumanismo, literatura y teoría poscolonial, literatura estadounidense, feminismo y antiespecismo. Publicaciones recientes: con Agata Zarzycka (ed.), *A dark California: Essays on Dystopian Depictions in Popular Culture* (2017); traducción de *Autistic Son, Desperate dad* (de Rafal Motriuk, 2018); *California and the Melancholic American Identity in Joan Didion's Novels: Exiled from Eden* (2019); con Susanne Hartwig (ed.), "Autism and the Challenges of Translation: on the Example of Rafal Motriuk's *Autistic son, Desperate Dad*", en *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020).

David Ojeda Abolafia. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, Doctor en la Universidad de Alcalá con una tesis sobre artes escénicas y discapacidad; Profesor Titular del Departamento de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, director de la Cía. Palmyra Teatro y socio de la Asociación de Directores de Escena de España; colaborador en las Jornadas de Inclusión Social en la Educación y las Artes Escénicas-INAEM. Campos de investigación: representar la diversidad funcional. Publicaciones recientes: con Julio Checa y Susanne Hartwig (eds.), "Medio siglo de Artes Escénicas y Diversidad Funcional en España", en *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (2018); con Rosa Puga (coord.), "La inclusión artística", en *El teatro como herramienta de cambio* (2019); con Susanne Hartwig (ed.), "La metaescena: la inclusión artística y la accesibilidad espectacular", en *Inclusión, integración, diferenciación: La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020).

Ryan Prout. Alumno de Totton Sixth Form College. Estudios de Doctorado en Filología Hispánica en Trinity Hall, Cambridge University. Profesor Investigador en la Universidad de Oxford desde 1996 hasta 2000. Desde 2018 es Profesor Lector en Filología Hispánica y Culturas Visuales en la Universidad de Cardiff. Campos de investigación: narrativa contemporánea y culturas visuales de España y Latinoamérica, *Disability Studies*, comics y medicina gráfica, etología, estudios LGBT, estudios del dolor y escatología. Publicaciones recientes: "Within, Against, Inside, Out: Ian Padrón, *Fuera de liga*, *Habanastation*, and Music Video", en *Cinema of Cuba: Contemporary Film and the Legacy of Revolution* (2017); "Wrinkles, Furrows, and Laughter Lines: Paco Roca in Conversation at the Lakes International Comic Art Festival", en *International Journal of Comic Art* (2018); "Invisible, Unseeing, Alienated: Mexico and William S. Burroughs in Bernardo Fernández's *Uncle Bill*" en *International Journal of Comic Art* (2019); "Still Waters Run Deep: Disability Counter Currents in *La piscina*" en *Inclusión,*

integración, diferenciación: la diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas (2020).

Javier Luis Velloso Álvarez. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y Máster en Lengua y Literatura Españolas Actuales por la Universidad Carlos III de Madrid. Desde el año 2017, es becario predoctoral FPU y docente en la misma universidad, así como integrante del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes Escénicas (InGenArTe). Campos de investigación: literatura y compromiso, memoria y literatura y estudios de género y diversidad en literatura. Publicaciones recientes: con Susanne Hartwig (ed.), “Cuerpos estancados, memorias evanescentes: Imágenes de la discapacidad y de la dependencia física, psíquica y sensorial en la narrativa de Rafael Chirbes”, en *Inclusión, integración, diferenciación: la diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); “Mirjam Leuzinger, Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida cultural y texto vital”, en *ALEC* (2019).

IMAGES OF DISABILITY
IMÁGENES DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

- Band 1 Julio Enrique Checa Puerta / Susanne Hartwig (ed.): ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies. 2018.
- Band 2 Susanne Hartwig (ed.): Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas. 2020.
- Band 3 Alba Gómez García / David Navarro Juan / Javier Luis Velloso Álvarez (eds.): Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro. 2021.

www.peterlang.com

