

DE GRUYTER

NORMAS Y DIFERENCIAS

LA DIVERSIDAD FUNCIONAL Y LAS ARTES
ESCÉNICAS, LA LITERATURA Y EL CINE

*Editado por Rafael García Pérez,
David Navarro Juan y Ryan Prout*

IMAGES OF DISABILITY

DE
G



Normas y diferencias

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

Advisory Board

Susan Antebi (University of Toronto)
Klaus Birnstiel (Universität Greifswald)
Patricia Brogna (Universidad Nacional Autónoma de México)
Berit Callsen (Universität Osnabrück)
Matei Chihaia (Universität Wuppertal)
Benjamin Fraser (University of Arizona)
Alejandro Gasel (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)
Antonio Gómez Ramos (Universidad Carlos III de Madrid)
Johannes Görbert (Université de Fribourg)
Helena Houvenaghel (Universiteit Utrecht)
Katarzyna Nowak-McNeice (Uniwersytet Wrocławski)
Soledad Pereyra (Universität Passau)
Ryan Prout (University of Cardiff)
Christian von Tschilschke (Universität Münster)

Volume 11 / Volumen 11

Normas y diferencias



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

Editado por
Rafael García Pérez, David Navarro Juan y Ryan Prout

DE GRUYTER

This book is part of the I+D+i project “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI (PID2020-116636GB-I00)”, funded by MICIU/AEI /10.13039/501100011033.



The editors of this book are grateful for the institutional support of the Vice Rectorate for Research and Transfer of the Universidad Carlos III de Madrid (UC3M).

ISBN 978-3-11-156107-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-156146-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-156198-1
ISSN 2569-586X
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111561462>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2024942977

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2025 the author(s), editing © 2025 Rafael García Pérez, David Navarro Juan and Ryan Prout, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: *Cuerpo en Devenir* (2014), by María Luisa Brugarolas Alarcón (Compañía Ruedapiés).
Photograph by Amanda Gómez Carruthers.
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Contents

Rafael García Pérez, David Navarro Juan y Ryan Prout

Introducción — 1

I Normas y transgresiones

Julio Enrique Checa Puerta

Norma y diferencias: una década de escena inclusiva en el Centro Dramático Nacional (2013–2023) — 19

Rafael García Pérez

Publicando a personas con diversidad funcional: entre heteronomía y autonomía — 35

David Conte Imbert

Las normas de la creación: resonancias en torno al *plancher de Jeannot* — 47

María Luisa Brugarolas Alarcón

Transgresiones del canon en el museo: intervenciones de danza inclusiva — 65

II Públicos, diferencia y accesibilidad

Alba Gómez García

Diversidad funcional y adaptación para innovar la creación artística: *El teatro de los ciegos (1873)* — 85

David Ojeda Abolafia

La accesibilidad: la dramaturgia escénica y su vinculación a la percepción de la persona con discapacidad — 101

David Navarro Juan

Público y diversidad funcional: reinención de las normas escénicas en los proyectos “Bailar el agua” y “Malezas” de Chefa Alonso y Raquel Sánchez — 115

III Imágenes de la diversidad

Ryan Prout

Lullabies by Kafka: Norms, Disability and Transnational Adoption in *La vergüenza* and *La adopción* — 137

Berit Callsen

Des/Órdenes sobre cuerpos: normas y diferencias en los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino — 161

Viktorija Geldner

‘Abnormal’ Films? Normality and Deviance in European Films About Cognitive Disability — 175

Noah Jeanne Benalal Levy

Imágenes de la vejez en el cortometraje español contemporáneo: una panorámica — 189

Autores y autoras — 211

Rafael García Pérez, David Navarro Juan y Ryan Prout

Introducción

La edición de este volumen, a principios del año 2024, ha coincidido en el tiempo con el trámite de la reforma del artículo 49 de la Constitución española, reforma encaminada a sustituir el término *disminuidos* por el de *personas con discapacidad*. A pesar de que España había firmado y ratificado, ya en el año 2008, la Convención Internacional de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, aún continuaba pendiente la adaptación de este importante texto al marco normativo constitucional. La introducción de este cambio, de esta *diferencia*, en la *norma* fundamental del Estado nos informa sobre algunos aspectos de interés que merece la pena tomar en consideración.

En primer lugar, es oportuno destacar la manera en la que el criterio propio de las personas con discapacidad, que venían reclamando esta reforma desde hacía tiempo, ha terminado permeando en el aparato legislativo. No deja de ser significativo que un grupo social tradicionalmente descrito o nombrado de manera externa (en este caso, por parte de las personas sin discapacidad) termine erigiéndose en sujeto de la enunciación e imponga su propia designación. En segundo lugar, la modificación da cuenta de un determinado cambio de la sensibilidad social en materia lingüística, paralelo a una transformación en los modos de entender la realidad de la diversidad funcional; términos como *subnormales*, *inválidos*, *minusválidos* o incluso *discapacitados*, característicos de algunas etapas de nuestra historia, han pasado a considerarse anacrónicos u ofensivos. La elección de las palabras que utilizamos influye en el imaginario de las distintas comunidades y, en ese sentido, puede decirse que la forma condiciona sustancialmente el fondo de los discursos.

Desde hace varios años, el grupo ReDiArt-XXI, radicado en la Universidad Carlos III de Madrid, viene desarrollando un proyecto de investigación dirigido al estudio de la representación de la diversidad funcional. Sus esfuerzos están orientados hacia las manifestaciones artísticas y culturales y, más particularmente, hacia las imágenes reconocidas a través de las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI, ámbito al que solo muy recientemente se ha empezado a prestar interés en el mundo académico. El grupo, que cuenta con distintos miembros en España y el resto de Europa, colabora de manera estrecha con el proyecto de investigación “Erzählung, Erwartung, Erfahrung” (“Narrativa, Expectativa, Experiencia”), con sede en la Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau (Alemania). Buena parte de la labor conjunta de ambos equipos ha ido divulgándose por medio de la publicación de un número ya considerable de monografías –en formato de acceso abierto–, que constituyen la colec-

ción editorial *Images of Disability. Literature, Scenic, Visual and Virtual Arts* (eds. Peter Lang y De Gruyter), dirigida por Julio Checa y Susanne Hartwig.

Los libros que actualmente integran esta serie tienen por título *¿Discapacidad?* (2018); *Inclusión, integración, diferenciación* (2020); *Ficciones y límites* (2021); *Gemeinsam/Together* (2022); *Diversidad funcional en clave de género* (2022); *Lachgemeinschaften?* (2022), *Gemeinsam/Together II* (2023), *Representaciones cómicas de la discapacidad* (2024), *Erzählungen – Erwartungen – Erfahrungen* (2024) e *Imágenes de la vejez* (2024). Todos ellos estudian, desde distintos enfoques, la relación entre la diversidad funcional –realidad humana insoslayable, transversal y multiforme– y el ámbito de la creación escénica, literaria y audiovisual. El presente volumen, que viene a sumarse a los anteriores, se encuentra articulado por los conceptos de *norma* y *diferencia*. Su formulación en plural hace alusión a la polisemia de estos términos, pues su interpretación depende de los contextos y circunstancias en los que, como actores sociales, nos movemos.

La vida en sociedad, como cualquier forma de agrupación entre personas, presupone la existencia de una serie de reglas compartidas; consensos –implícitos o explícitos– que de alguna manera *ordenan* nuestra convivencia. Desde las costumbres hasta el conjunto de preceptos jurídicos que constituyen un sistema legislativo, pasando por la ética, toda organización social se encuentra atravesada por principios –máximas morales, derechos, deberes– que de uno u otro modo nos condicionan. La naturaleza generalizante de la norma encuentra, sin embargo, un desafío en la heterogeneidad propia de las sociedades complejas y en las peculiaridades de cada caso concreto. Esta reflexión puede trasladarse al ámbito de la creación cultural, en el que deben participar y participan las personas con discapacidad, pues el respeto a las minorías y la atención a las necesidades específicas de colectivos particulares constituyen fundamentos esenciales de un régimen democrático.

Así pues, los trabajos que aquí se recogen han buscado propiciar la reflexión en torno a la idea misma de aquello que es *normal* y a su carácter prescriptivo. Jurídica, social, moral o estética, la norma, como el mandato, tiene por fundamento la dirección de las conductas y de las acciones –cuando no, en última instancia, la conformación de las maneras de ser–. Así, por ejemplo, el volumen contempla, por una parte, el impacto de la legislación en lo referente a la participación de las personas con discapacidad en las distintas industrias culturales (en términos de producción de espectáculos, de programación, de accesibilidad, etc.). Por otro lado, se ha prestado una atención particular a todas aquellas propuestas artísticas que, apartándose de los convencionalismos, y partiendo de las posibilidades estéticas de la diversidad funcional, exploran nuevos códigos expresivos, subvierten el orden establecido o representan formas diferentes de normalidad.

La idea de un *canon*, a su vez, resulta consustancial tanto al ámbito de las imágenes y de las representaciones artísticas como al propio sistema cultural en su sentido más amplio. En efecto, cabe entender que la configuración del *nosotros* –de una identidad colectiva, más o menos específica, sobre la que pudiera descansar el establecimiento de la comunidad política– parte, en no pocas ocasiones, de un principio de semejanza, entendido como una relación entre los miembros de esa comunidad y un determinado arquetipo. Pero esta semejanza entre el individuo y el modelo ejemplar de referencia no es siempre idéntica, sino que cada persona participa de él en diferente medida. Examinar el origen y la naturaleza de cada tipo ideal, así como las consecuencias derivadas de nuestra cercanía o lejanía respecto a ellos –por ejemplo, en términos de privilegio o discriminación–, resulta, sin duda, una tarea necesaria que puede acometerse, entre otras vías, mediante el examen de la producción artística.

Finalmente, en paralelo a su dimensión normativa u ontológica, vinculamos también el concepto de canon con la idea de *perfección*. En este sentido, resulta canónico aquel objeto o sujeto en el que una determinada virtud –por ejemplo, la belleza; quizás, también, la capacidad– se manifiesta en su grado máximo, razón por la cual resulta digno de admiración e imitación. Esta acepción resulta próxima, es evidente, a la noción de *Poética*, esto es, al conjunto de preceptos que en algunos momentos de la historia han sido establecidos con el fin de conducir al artista hacia la excelencia. Ahora bien, en qué consista dicha excelencia o cuáles sean las virtudes que hacen que una obra de arte resulte especialmente destacable no son, en ningún caso, cuestiones indiscutidas o ajenas al devenir de los sistemas culturales. Por esa razón, en este volumen nos preguntamos por las pautas que regulan la práctica artística y por los criterios con los que tanto el público general como la crítica especializada cuentan para su valoración, prestando una atención particular a la pluralidad de los géneros y modos que se han postulado como alternativa a la norma estética hegemónica y que, así, han favorecido la participación y la representación de personas tradicionalmente excluidas.

Es importante señalar que este volumen se nutre de las contribuciones redactadas por algunas de las personas que participaron, en el año 2023, en el I Congreso Internacional de ReDiArt-XXI, que tuvo por nombre “Normas y diferencias. La diversidad funcional y las artes escénicas, literarias y audiovisuales”. El encuentro, celebrado entre los días 22 y 23 de marzo, y que tuvo lugar en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M) y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBA), reunió a más de veinte especialistas, procedentes de universidades nacionales e internacionales, así como a profesionales de la creación escénica, tales como Esther Carrodegas, dramaturga, autora de *Supernormales* (CDN, 2022); Gerd Hartmann, director de la compañía alemana Theater Thikwa, y Gabriela Martín, directora de la Fundación

Psico Ballet Maite León. Asimismo, y como parte de la actividad cultural vinculada a estas jornadas, el actor Telmo Irureta (Premio Goya al Mejor Actor Revelación en 2023) interpretó el monólogo cómico *Toquecito minus*.

Este congreso supuso la culminación de una primera etapa del recorrido de ReDiArt-XXI, que con carácter previo había organizado ya una serie de encuentros académicos, en los que se abordaban distintas facetas de la relación entre creación artística y diversidad funcional. Es el caso de los talleres internacionales “Diversidad funcional y creación: Los límites de la ficción” (2019); “Representación de la diversidad funcional desde la perspectiva de género” (2020); “La representación de la diversidad funcional: Cuerpos disidentes” (2021); “La diversidad y su representación en la creación española: Imágenes de la vejez (2021), y “Adaptaciones teatrales y escénicas desde la diversidad: Problemas y perspectivas” (2022). Algunos meses después del congreso al que nos referimos, ReDiArt-XXI promovió también el seminario “La Fundación Psico Ballet Maite León: Un recorrido por la escena inclusiva española” (2023).

Como parte de estos encuentros, el equipo ha buscado ampliar los márgenes de su proyecto científico mediante la organización de charlas, conferencias regulares e, incluso, la programación de espectáculos a cargo de compañías inclusivas de teatro y danza. Así, por ejemplo, y como parte de los distintos encuentros académicos organizados, se contrataron los espectáculos *Resistencia. O bella ciao*, de Proyecto Barbeito (en 2019); *El espejo*, de Danza Mobile (en 2021); *Materia Medea*, de Sergio Jaraiz y Tomi Ojeda (en 2022), y *Las tres (Des)gracias*, de la Fritsch Company (en 2023). Estas piezas se representaron de forma abierta al público en distintos espacios de la Universidad Carlos III de Madrid, tales como el vestíbulo del edificio principal de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación o la sala polivalente de la Biblioteca de Humanidades. Los espectáculos, específicamente montados para la ocasión, favorecieron una especie de *encuentros imprevistos* entre un público variado –y en ocasiones accidental– y una serie de artistas cuyo talento continúa sorprendiendo a la mayoría.

En las páginas que siguen a esta introducción, podrán encontrarse trabajos relativos a los códigos representacionales propios de las artes escénicas, la literatura y el medio audiovisual. En todos los casos, se observará que su contenido responde a campos temáticos diversos: el impacto del marco jurídico sobre la creación artística, la existencia o el cuestionamiento de determinadas normas estéticas, las labores de traducción o adaptación, la producción y recepción de imágenes de la diversidad funcional, la transgresión de distintos tipos de norma, el problema de las taxonomías, la accesibilidad o, finalmente, la intersección entre la discapacidad y otras condiciones personales o sociales relevantes. El conjunto de once capítulos que componen este volumen ha sido organizado en torno a tres bloques fundamen-

tales: en primer lugar, “Normas y transgresiones”; a continuación, “Públicos, diferencia y accesibilidad”; por último, “Imágenes de la diversidad”.

El primero de estos apartados está encabezado por el capítulo titulado “Norma y diferencias: una década de escena inclusiva en el Centro Dramático Nacional (2013–2023)”. Su autor, Julio E. Checa Puerta, tras recordarnos las discriminaciones sufridas por las posiciones sociales subalternas, saluda la incorporación, en las últimas décadas, de las demandas de personas con discapacidad a las luchas históricas de clase, movimientos feministas y activismos LGTBI. El movimiento asociativo de personas con discapacidad, efectivamente, ha impulsado acciones que favorecen la inclusión, tanto en el ámbito legal como en el cultural.

En el primer ámbito, el legislativo, se ha producido una evolución importante en estos últimos cuarenta años, y el autor hace un recorrido, detallado y preciso, por algunos de los hitos más destacados. En el segundo ámbito, el cultural, el autor se centra en el festival “Una mirada diferente”, celebrado entre 2013 y 2020, que ha supuesto un avance en la programación de espectáculos de compañías inclusivas españolas y extranjeras. Además de presentar obras en salas convencionales, ha incluido actuaciones en la calle y en espacios no convencionales del teatro Valle-Inclán. Los temas abordados por los espectáculos han variado: la infantilización, el tabú sexual, los derechos legales sobre la maternidad, las barreras que fomentan la discriminación y los estereotipos relacionados con la discapacidad. Algunas ediciones han incluido propuestas dirigidas a públicos infantiles y familiares.

La primera edición en 2013 presentó cinco compañías, con notables espectáculos, en muchos casos en sintonía con las leyes promulgadas a favor de la integración de personas con discapacidad. En 2014, se amplió la oferta con la participación de artistas reconocidos. En las siguientes ediciones, el festival continuó creciendo y mantuvo un enfoque diverso, abordando temas como la salud mental, el envejecimiento poblacional o las relaciones emocionales y sexuales. Como muy bien señala el autor, el festival experimentó un cambio significativo al introducir el formato RETO 2019, lo que implicó una política activa de acompañamiento de procesos creativos desarrollados por personas con discapacidad. A partir de la temporada 2020–21, con el cambio en la dirección del Centro Dramático Nacional, encabezado por Alfredo Sanzol, se observó una transición hacia la incorporación de espectáculos inclusivos en la programación convencional del teatro. El autor destaca producciones como *Supernormales* de Esther Carrodegua, *Madre de azúcar* de Clàudia Cedó y *Lectura Fácil* de Alberto San Juan, basada en la novela de Cristina Morales. Estas obras no solo cuestionaron inteligentemente las normas y restricciones que enfrentan las personas con discapacidad, sino que también integraron artistas con discapacidad en los elencos, enriqueciendo la escena con diversas perspectivas estéticas y artísticas.

En su artículo “Publicando a personas con diversidad funcional: entre heteronomía y autonomía”, Rafael García Pérez interroga el criterio que rige la edición

de textos literarios escritos por personas con alguna forma de discapacidad intelectual o del desarrollo. En particular, y habida cuenta de las dificultades para el lenguaje que –aun de muy distinta manera, en cada caso– tienden a presentar estos hablantes, el autor se plantea si el respeto a las anomalías que presentan los textos originales resulta o no coherente con el objetivo de la inclusión, en todos los órdenes, de las personas con discapacidad. García Pérez estudia la publicación de las obras galardonadas con el premio literario del Excelentísimo Ateneo de Sevilla, un concurso de poesía y relato corto dirigido a personas con discapacidad intelectual. Comprueba que los escritos correspondientes a las distintas ediciones de este certamen se editan ora en un formato original no expurgado, en el que el lector encuentra variadas deficiencias gráficas y ortográficas, ora en versiones adaptadas al formato de *lectura fácil* que han sido objeto de corrección.

Partiendo de esta incoherencia, García Pérez –que recuerda, en todo caso, la ausencia de una planificación general en esta materia– cuestiona la decisión de ofrecer versiones sin normalizar, pues la exención de la norma –no deseada ni solicitada– otorga a los autores con discapacidad, frente al resto de personas que practican la escritura (habitualmente sometidas a procesos de revisión formal por parte de las editoriales), una *autonomía* (en términos bourdesianos) injustificada y contraproducente. Es evidente que tal decisión, según el autor, solo puede incrementar las dificultades de lectura y, con ello, la apreciación de los textos. El artículo pone así de manifiesto la paradoja en que incurren los organizadores del concurso literario al tratar de modo diferente y, por tanto, *marcado*, a un colectivo como el de las personas con discapacidad intelectual que no cesa en su empeño por lograr la plena inclusión. En ese sentido, una mejor comprensión da la norma escrita –y de su aplicación igualitaria– contribuiría más eficazmente al fin que en última instancia se persigue: mostrar que la capacidad literaria no se encuentra reñida con el fenómeno de la diversidad funcional.

El capítulo titulado “Las normas de la creación: resonancias en torno al *plancher de Jeannot*”, escrito por David Conte Imbert, se adentra en las dificultades que, para el concepto de arte, plantean determinadas producciones de personas situadas fuera de la *normalidad* médica. Es el caso del llamado Plancher de Jeannot, texto grabado por Jean Crampilh-Broucaret, un agricultor de la zona del Bearn, ubicada en el actual departamento francés de los Pirineos Atlánticos, en el suelo de su habitación. Este texto sirve a su autor para adentrarse en el concepto de *art brut* de Jean Dubuffet que ayuda, sin duda, a entender el enigma del *plancher*, pero que puede resultar –y el autor es muy claro al respecto– insuficiente o errónea. El *plancher*, obra singular, a pesar de las circunstancias en que fue producida, desafía, curiosamente, esa etiqueta de *art brut*, pues su creador era un hombre instruido. Es algo que invita, sin duda, a cuestionar las nociones tradicionales del arte. El texto que Jeannot talló en el suelo (*plancher*) de su habitación, suscita, en realidad, una

ambigüedad entre una interpretación clínica y una interpretación estética. Es un discurso delirante, analizado como paranoico por Joseph Rouzel, que tendría la función de actuar como una defensa contra las diversas amenazas que se ciernen sobre el sujeto y, en palabras de Lévi-Strauss, obedecería, en principio, a la lógica del *bricolaje*.

El autor destaca, de manera muy acertada, dos importantes malentendidos: el primero tiene que ver con su exhibición, poco adecuada tal y como está concebida en la actualidad; de hecho, la futura exposición del *plancher*, proyectada por el Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne para el presente año 2024, pretende revelar su disposición original horizontal y establecer así la conexión necesaria con la tumba de la madre de Jeannot. Si la materialidad corpórea que cobra la obra, capturada por las fotografías de Martin d'Orgeval, la acerca al expresionismo, la elaboración meticulosa del texto dista mucho del modelo de la escritura automática surrealista. El segundo malentendido, precisamente, está relacionado con el significado y, desde el punto de vista formal, con la continuidad y el orden del texto mismo; en efecto, constituido este por dos fragmentos, el mayor precede al menor, cuando, en realidad, es este último el que inicia propiamente el discurso de Jeannot. El autor pone de manifiesto cómo el creador, gracias a su *plancher*, hace un esfuerzo por comunicarse partiendo de su “saber profano”, tantas veces cuestionado por el “saber experto”, y desafía, en consecuencia, la negación de ese discurso por parte del ámbito clínico. La obra, a pesar de su accidentalidad estética, se convierte en una expresión que nos lleva a un conocimiento de las capas profundas de la psique humana. En ella se fusionan “palabra, cuerpo y escritura”, gracias a unos trazos que son también grabado, imagen y escultura.

En el capítulo titulado “Transgresiones del canon en el museo: intervenciones de danza inclusiva”, María Luisa Brugarolas Alarcón explora la idea de la transgresión protagonizada por el cuerpo-persona de la diversidad funcional en el entorno museístico. La autora pone de manifiesto cómo la sociedad estigmatiza a quienes se alejan de la norma y cómo el canon artístico responde a intereses históricos y de mercado, lo que supone excluir del museo a aquellos que no cumplen con la norma establecida. De hecho, canon y museo se retroalimentan, pues este último evoluciona como un espacio disciplinario en las artes a favor, precisamente, del canon. Las transformaciones del arte en el siglo XX, sin embargo, y la emergencia de una obra de arte más en contacto con la realidad, han llevado al museo a evolucionar y a dejar de ser simplemente un espacio pasivo acumulador de obras de arte para convertirse en un espacio conectado con lo vivo humano. Este cambio ha propiciado la generación de nuevos discursos a través de acciones propositivas.

La autora defiende así que la introducción de la danza inclusiva en el marco del museo puede tener consecuencias importantes para una visión más integradora de los cuerpos-persona no normativos. Toma como ejemplo los espectáculos que ella misma organizó en museos clásicos como los Capitolinos de Roma y el Museo de Bellas Artes de Madrid, que permitieron establecer un diálogo –en otros contextos impensable– entre los cuerpos diversos; pero también las intervenciones de danza inclusiva en otros espacios monumentales de la Ciudad Eterna, como el Museo Montemartini, donde la interacción con el público, la introducción del bullicio urbano y la incorporación de dispositivos sonoros al cuerpo de los bailarines rompieron con la solemnidad del espacio artístico. Menciona la continuación de sus proyectos en España con el taller “Cuerpo en devenir”, donde buscó involucrar al público de manera activa, cuestionando la mirada anclada en los modelos clásicos. La participación de la Asociación Alfa y de María Luisa Brugarolas en el Museo de Bellas Artes de Murcia en 2021 permitió una exploración de los cuerpos sobre la gestualidad barroca y la imaginería religiosa, con el objetivo de sobrepasar las pasiones carnales.

La compañía Ruedapiés, que la autora dirige, desarrolló, por su parte, el proyecto artístico “Sinapsis. Danza inclusiva y artes performativas”, que transformó el espacio cultural contemporáneo, generalmente percibido como alejado de intereses de personas con diversidad funcional y lo hizo verdaderamente accesible. Además de “Sinapsis”, la autora cita otros proyectos como “MU_DA”, “Museo y danza” y el trabajo de “La tralla” en el Museo Jorge Rando de Málaga, que se caracterizan por la diversidad de enfoques, si bien todos están orientados a hacer del museo un estimulador de lenguajes menos racionales, conectados con la expresión pura y simbólica.

Abre el segundo apartado de este volumen el capítulo de Alba Gómez García, un sorprendente estudio de caso, titulado “Diversidad funcional y adaptación para innovar la creación artística: *El teatro de los ciegos (1873)*”, que permite a la autora extraer algunas lecciones fundamentales que aquí se exponen. Con el tratado en cuestión, publicado en 1873, aspiraba Cutanda, su autor, a ofrecer algunas claves –convenientemente interpretadas en este artículo– dirigidas a la puesta en escena de obras de teatro “accesibles” para personas ciegas. Llama la atención, en primer lugar, la originalidad con la que el académico anticipó ciertos planteamientos teórico-prácticos que resultan hoy plenamente vigentes y, en especial, la agudeza con la que incorporó la diversidad funcional a los procesos creativos y de recepción de los espectáculos escénicos. Igualmente, su propuesta anticipa el posterior fenómeno del denominado teatro radiofónico, de gran impacto en la segunda mitad del siglo XX y cuyo desarrollo comenzó ya a idear este escritor. Como parte de su estudio, Gómez García aborda también el imaginario social históricamente establecido en torno a la figura del ciego, cuyos atributos tópicos se encuentran presentes –en ocasiones para revertirlos– en la obra de Cutanda.

En cualquier caso, para la especialista el interés principal de la propuesta social, cultural y estética de *El teatro de los ciegos* reside –además de en su valor inclusivo– en la demostración de que incorporar la perspectiva de la diversidad a la concepción y el desarrollo de las obras artísticas “ofrece la oportunidad de cuestionar los códigos establecidos en cada caso e, incluso, de emprender innovaciones formales de mayor calado”. Así, por ejemplo, se afirma en este capítulo que la toma en consideración de las personas ciegas como parte del público desafía abiertamente las convenciones del teatro realista y naturalista imperante en la época y se sostiene que Cutanda, en su apuesta por regresar a los orígenes del arte escénico, adelanta algunas de las estrategias propias de las actuales tendencias de renovación de las artes escénicas, tales como la reteatralización.

A continuación, David Ojeda Abolafia, director de escena y experto en medidas de accesibilidad, conduce la atención del volumen hacia el presente de las medidas que, en el ámbito español, vienen desarrollándose en aras de garantizar el derecho de las personas con discapacidad a la participación en la vida cultural. Más concretamente, en su capítulo “La accesibilidad: la dramaturgia escénica y su vinculación a la percepción de la persona con discapacidad”, Ojeda enumera los avances que han tenido lugar a partir del reciente desarrollo de una normativa específica examinada en el trabajo. Son textos como la Norma española para la audiodescripción (2005), la Norma española para el subtítulo (2012), la Estrategia integral de accesibilidad cultural (2011) o el Real Decreto por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación (2023). Con todo, el especialista indica también algunas de las deficiencias del actual marco legislativo y orienta su capítulo hacia la definición de algunas propuestas de modificación, ampliación y, en última instancia, mejora de la actual normativa. Por ejemplo, se incide en la falta de medidas específicamente diseñadas en relación con las particularidades de las artes escénicas, toda vez que muchas de las soluciones actuales proceden en origen del ámbito audiovisual y no satisfacen de manera óptima las necesidades de otro tipo de espectadores.

En este sentido, Ojeda analiza distintos procedimientos de accesibilidad, siempre desde el punto de vista de las denominadas artes vivas: audiodescripción, subtítulo, paseo escénico, lengua de signos, recursos tecnológicos, atención a los distintos materiales de difusión e información (programas de mano, páginas web...). El artículo recoge también un importante número de propuestas en relación con los procedimientos dramáticos de disciplinas y acontecimientos culturales variados, tales como el teatro, la danza, la performance, el circo, los eventos de calle (p. ej., la Cabalgata de los Reyes Magos en la ciudad de Madrid, la proyección de audiovisuales –o *videomapping*– en la fachada de edificios públicos) e incluso la instalación de obras plásticas (como el belén navideño del Ayuntamiento, etc.). Acaso uno de los valores más destacados de esta contribución

radique en su concepción integral de la accesibilidad, ofreciendo soluciones que comprenden desde la propia creación artística (“estilización sinestésica”, entre otros recursos) hasta, por ejemplo, las labores de producción, gestión y difusión de un espectáculo, siempre con el objetivo de alcanzar la participación más amplia posible.

Finalmente, David Navarro Juan, en el capítulo titulado “Público y diversidad funcional: reinención de las normas escénicas en los proyectos ‘Bailar el agua’ y ‘Malezas’ de Chefa Alonso y Raquel Sánchez”, trata la relación entre la diversidad funcional y la participación en los espectáculos escénicos, especialmente en el contexto del teatro y la danza. Con mucho tino, se plantea el problema del público, es decir, quiénes tienen acceso a los escenarios, qué condiciones definen su presencia y en qué medida dependen de unas normas, ya formen estas parte de un sistema legal, de determinados códigos de conducta o, simplemente, de las convenciones sociales. La exclusión de determinado público y, en concreto, las personas con discapacidad, de los espacios culturales contribuye, según el autor, a una situación, en términos de la investigadora Melania Moscoso, de “ciudadanía fallida”. Una de las normas que afectan en particular a la participación de personas con discapacidad es la que compele al público a permanecer sentado durante una representación, norma aparentemente inocua que, sin embargo, puede excluir a esas personas, que, por su condición, emiten sonidos indeseados o realizan movimientos no controlados.

Si es evidente que existe una idea de la recepción “normal” de un espectáculo y de un “espectador ideal”, estos aspectos han empezado a cuestionarse en la creación de muchos proyectos específicos recientes. Uno de esos proyectos es el llamado “Bailar el agua”, proyecto escénico y musical de larga duración creado por Chefa Alonso y Raquel Sánchez. Ambas artistas, con formaciones diversas, han desarrollado esta iniciativa dirigida a personas con discapacidad intelectual severa desde 1999. El autor destaca, en particular, las estrategias artísticas empleadas en los espectáculos representados, especialmente la improvisación como método clave. Son fundamentales tanto la interacción con un público cuyas reacciones son diversas y no siempre previsibles como la inclusión de sus respuestas en la actuación. En ese sentido, cobra especial relevancia la reciprocidad entre artistas y público, lo que permite desdibujar la línea entre quienes actúan y quienes observan. El proyecto presenta una clara dimensión lúdica, pues incorpora dinámicas de juego para crear un entorno festivo y ritual. Hay una clara estrategia encaminada a estimular áreas intelectuales y emocionales y a fomentar la participación activa y la inclusión social. A ello se añade que el espectáculo se desarrolla en espacios accesibles y horizontales para facilitar la participación de personas con movilidad reducida.

El autor establece una oportuna conexión con el *happening* y con las innovaciones planteadas por artistas como Merce Cunningham, Jerome Robbins y Paul

Taylor en la danza contemporánea. La ruptura de las tradiciones escénicas y la inclusión de movimientos cotidianos y cuerpos diversos en sus obras tiene un reflejo, sin duda, en la estrategia seguida por “Bailar el agua”.

El tercer y último bloque del volumen está dedicado a las *imágenes* (cinematográficas y literarias) de la diversidad funcional y corporal. Inaugura el apartado Ryan Prout, quien analiza dos películas que representan la adopción de niños extranjeros por parte de parejas españolas: *La vergüenza* (2009), dirigida por David Planell, y *La adopción* (2015), de Daniela Fejerman. Ambas obras, que el autor estudia en relación con el contexto de preocupación por la caída de las tasas de fertilidad en los inicios del siglo XXI, abordan, en distintos sentidos, tanto el problema de las normas como el de una presunta *normalidad* confrontada con la realidad de la diversidad funcional.

Este capítulo, elocuentemente titulado “Lullabies by Kafka: norms, disability and transnational adoption in *La vergüenza* and *La adopción*”, detiene su mirada sobre los procesos y trámites que deben afrontar aquellos padres que desean adoptar un hijo y que requieren un certificado de idoneidad expedido por las autoridades competentes. Apoyándose en perspectivas antropológicas y etnográficas, el autor disecciona la imagen que en los citados estudios de caso se ofrece de la interacción entre las parejas candidatas y los funcionarios o representantes institucionales. Para Prout, esta clase de encuentros ilustra una especie de negociación entre una normativa con vocación de universalidad y la realidad concreta de las distintas personas que aspiran a la paternidad por la vía de la adopción. Más concretamente, el especialista observa la prevalencia del denominado *modelo médico* de la discapacidad como eje de referencia para las normas que ordenan la facultad individual de adopción. Se trata de un asunto ampliamente desarrollado en el capítulo, en el que se cuestiona, además, la idea del *funcionamiento típico* y, de manera original, se rastrea los orígenes de una noción como la de *aptitud familiar* en las teorías del naturalista y estadístico Adolphe Quetelet (1796–1874) sobre el *homme moyen* (u *hombre promedio*).

En su colaboración con el volumen, “Des/Órdenes sobre cuerpos: normas y diferencias en los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino”, Berit Callsen centra su enfoque en los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino. A pesar de las cinco décadas que separan la publicación de *Los niños tontos* de Matute (1956) y los *Cuentos del libro de la noche de Merino* (2005), y las importantes diferencias de los contextos políticos que forman los trasfondos de la producción de los dos escritores, existe, según la autora, una coalescencia entre ambas obras. Aunque Matute emplea una prosa lírica y Merino destaca por sus tendencias fantásticas, Callsen argumenta que la representación de cuerpos humanos fragmentados constituye un motivo recurrente compartido. Por otra parte,

los dos escritores coinciden en su concepción del cuerpo como una entidad completa y coherente.

El capítulo sugiere que la forma poco convencional del microrrelato se presta a la representación de fenómenos anatómicos insólitos y a la evocación de experiencias heterogéneas de subjetividades corporales. En los microrrelatos de Maturate se destaca lo que Callsen denomina “líqui/dación”. Según este análisis, la cuentista recurre a la producción de una cualidad líquida que marca no solo el contenido ficticio, sino también el formato cuentístico. Esta acuosidad supone un reto para “nociones de una corporalidad sólida e íntegra”. Por otra parte, en la obra de Merino es llamativo, según la lectura de Callsen, el uso de la enajenación para conseguir la desestabilización del binario norma-diferencia. En el cuento “Pie”, por ejemplo, se encuentra el desarrollo de una intimidad inesperada entre una mujer y el pie enajenado de un otro imperceptible que repetidamente se introduce en su cama. Por medio de diversas técnicas, se logra un efecto similar: la dilución y fragmentación como modalidades de diversidad funcional, que generen operaciones de diferencia situadas tanto fuera como dentro de las figuras.

El capítulo de Viktoria Geldner, “‘Abnormal’ Films? Normality and Deviance in European Films About Cognitive Disability” nos proporciona una muestra representativa de los resultados de “Narración, expectativa, experiencia,” un proyecto de análisis estético y sociológico de la diversidad funcional en el cine y el teatro europeos contemporáneos. El objetivo del proyecto, radicado en la universidad de Passau, es el análisis sistemático de las representaciones teatrales y cinematográficas en las que participan personas con discapacidades cognitivas reales, estudio que se realiza mediante el uso de un modelo descriptivo complementario a los enfoques teóricos utilizados habitualmente en los *disability studies*. Aunque el proyecto se centra en la producción cultural de Francia y España, el análisis de Geldner en su contribución a este volumen abarca también películas producidas en el Reino Unido, la República de Irlanda, Alemania e Italia.

En la primera sección de este capítulo, “Narrativa”, Geldner evalúa la representación de la diversidad cognitiva en un conjunto de películas que tienen en común el uso de un *compensation plot* y el registro afectivo que corresponde al cine reconfortante. En estas películas, la discapacidad actúa como un catalizador para personajes no discapacitados que les permite experimentar epifanías y transformaciones. Según Geldner, los personajes con discapacidad cumplen el papel de servir a la trama y benefician a los personajes no discapacitados. A pesar de las transformaciones significativas de los protagonistas sin discapacidad, Geldner argumenta que aquellos con discapacidad cognitiva experimentan cambios limitados en su situación. En este sentido, el viaje de Marcos en *Campeones* es paradigmático. Su redención se logra a través de la reconciliación con las personas con discapacidad cognitiva, pero, al final, regresa a su mundo, y la línea de separación respecto a ellas se mantiene. En la sec-

ción titulada “Expectativa”, la autora examina muestras del cine europeo que abordan la representación de la discapacidad cognitiva. Identifica la persistencia de estereotipos arraigados, como la infantilización, la vulnerabilidad y la búsqueda de amor o protección. Se destaca cómo se perpetúa el cliché de la asexualidad al negar las capacidades y necesidades eróticas de los protagonistas con discapacidad. La sección también aborda películas en las que una persona con síndrome de Down asume el papel de cuidador de otra sin discapacidad cognitiva, lo que supone un desafío al paradigma de las expectativas. A pesar de este giro, Geldner sostiene que estas películas invisibilizan las discapacidades. Finalmente, en la sección titulada “Experiencia” se hace un estudio comparativo de las películas *León y Olvido*, *The Room* y *Théo et les Métamorphoses*. Ello permite ofrecer muestras de nuevas inversiones: frente a la narrativa tradicional de la persona con discapacidad como víctima, se plantea otra en la que las personas con discapacidad son las que ejercen la violencia. Geldner destaca que la película *Théo et les Métamorphoses* da una nueva imagen del síndrome de Down en el cine.

Por último, en “Imágenes de la vejez en el cortometraje español contemporáneo: una panorámica” Noah J. Benalal Levy comparte con el lector una revisión de cincuenta cortos presentados en 2022 al Festival de Cine de Alcalá de Henares (ALCINE). A pesar de la invisibilización general de la tercera edad en los medios de comunicación —excepto cuando se trata, desgraciadamente, de hacer publicidad de objetos y servicios dirigidos específicamente a este colectivo (la mayor parte de las veces, además, para acentuar su estigmatización, como sucede con los anuncios de salvaescaleras o de pompas fúnebres)—, los mayores protagonizan buena parte de las películas que se presentan a los festivales. El análisis esquemático y estructurado de los cincuenta cortos que forman la base del proyecto permite determinar los estereotipos, metaforizaciones y tropos a los que recurren los directores, guionistas y actores a la hora de representar el avance de la edad. Por ejemplo, la sección sobre imágenes fetiche del cine de la vejez pone de relieve la preponderancia de primeros planos de manos y de rostros.

Entre la selección de películas que estudia, Benalal Levy identifica algunos títulos en los que se ve la ruptura con el paradigma tradicional y costumbrista seguido normalmente en el tratamiento de la vejez. Estos cortos se diferencian de la norma, por ejemplo, por su representación del anciano dentro de un contexto coral o por la inclusión de un elemento de autorrepresentación en el proceso creativo. En *Cuerdas*, de Estíbaliz Urresola Solaguren, la autora enfatiza la novedad que implica el no aislamiento de la protagonista, una persona mayor activista; en *El alemán*, vincula el contenido heterodoxo de la película con el agenciamiento y la creatividad del director, Rafael Navarro Quiñón, que empezó a hacer cine después de haberse jubilado.

Más allá de su análisis estructural y temático, el capítulo plantea cuestiones de índole filosófica y existencialista. Acerca del predominio de los umbrales en el cine corto sobre la vejez, Benalal Levy se pregunta si los cuerpos geriátricos no aparecen como una especie de cuerpos fantasma. El intercambio de ideas entre la bibliografía acerca de la vejez –desde Butler (1969) hasta estudios más recientes– y la teorización filmica ponen en evidencia el estatus privilegiado del erotismo en la interpretación del cine y, por lo tanto, la ausencia en los *film studies* de una técnica crítica que conecte la vejez con cuestiones de género, etnia y orientación.

El presente volumen, pues, presenta una cuidadosa selección de trabajos que toman en consideración la participación de personas con discapacidad en las artes escénicas, la literatura y los medios audiovisuales, y en buena medida supone un desafío a la imagen que nos hacemos de lo que debería ser la representación equitativa en las sociedades democráticas contemporáneas. Si en esa tensión existente entre la(s) norma(s) y los individuos o comunidades humanas sometidos a ellas la situación de las personas con discapacidad se presenta como un elemento crucial, ello se debe a su capacidad para incitarnos a una reflexión más profunda y abstracta sobre el concepto general de lo *normal* y sobre los criterios que llevan a la identificación o falta de identificación de los individuos con un modelo ideal normativo. En ese sentido, estas páginas nos permiten cuestionar el *statu quo* actual, resultado, como bien se sabe, de una evolución histórica y, en particular, el papel fundamental que –para bien o para mal– desempeñan las normas en la construcción de nuestra realidad colectiva. Pensemos en estudios de referencia como *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body* (1995) y *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era* (2014), en los que Lennard J. Davis somete el concepto de normalidad a un escrutinio histórico, sociológico y político. Su trabajo nos permite observar la fusión entre la construcción de una normalidad establecida estadísticamente y la designación del sujeto con discapacidad como *el otro*, en contraposición a la fantasía del *homme moyen*.

La originalidad e importancia de nuestro volumen radica también en otros factores. Por ejemplo, en las contribuciones de David Ojeda y María Luisa Brugarolas es notable la interconexión entre el análisis especulativo y la práctica escénica. Sus planteamientos en torno a la negociación entre normas y diferencias derivan no solo de su experiencia académica, sino de su trabajo como creadores de obras de teatro y danza interpretadas por elencos inclusivos. Como hemos señalado precedentemente, la interacción entre la teoría y la práctica de las artes escénicas, clave para el grupo ReDiArt-XXI, ha llevado a una simbiosis entre seminarios científicos y actuaciones en vivo. La asistencia del grupo de investigación, a finales del año 2022, a los ensayos del espectáculo *Su realismo*, de la Compañía Psico Ballet de Maite León, propició la oportunidad de comprobar en vivo que la sustitución de unos intérpretes por otros –siempre cuestionable– se dificulta todavía más cuando

los andares, los gestos y, en definitiva, las capacidades de cada individuo poseen un carácter propio y una personalidad especialmente singular. Todas estas actividades, además de cumplir con un compromiso cívico, han generado sugestivos debates – por ejemplo, sobre la cuestión de quién habla por las comunidades de personas con discapacidad– y han sido fuente de aprendizaje recíproco. Los ensayos que aquí se recopilan son también, en buena medida, el fruto de este tipo de intercambios.

Asimismo, los diferentes textos están impregnados de las reflexiones colectivas del equipo. Los ecos compartidos que pueden escucharse en los capítulos de este volumen no son accidentales; tienen su origen en el desarrollo de la actividad de un grupo unido, diverso e internacional. Las distintas voces conforman un coro armónico, nunca monótono: el rigor nace, necesariamente, de la vitalidad y de la creatividad del proyecto, no del *rigor mortis* del disco rayado.

Precisamente, no está de más, examinando una última vez las contribuciones, señalar que estas se hallan mucho más conectadas entre sí de lo que sugiere la simple estructura final de este volumen. El texto de Julio Checa y el de David Navarro coinciden en destacar la necesidad de revelar no solo las normas que propician la exclusión de algunas personas, sino las vías para la normalización de los cauces de accesibilidad. Ahora bien, las normas, claro está, pueden cumplir funciones sociales más complejas. Rafael García pone de relieve la coexistencia de dos regímenes paralelos según el estatus de (dis)capacitado de un autor. Si bien la edición de las palabras del otro incorpora la imposición de una ortodoxia –¿una ortopedia ortográfica?–, también es posible concebir que la ausencia de edición normalizadora termine *marcando* y marginando aún más a los ya excluidos. Es interesante destacar a este respecto, como pone de relieve la colaboración de David Conte, que incluso la estética *brut* no carece de normas cuando se trata de ponderar la inclusión o no de un artista en la categoría de lo *marginal*. Berit Callsen demuestra que la incapacitación de los géneros literarios puede ser el prerrequisito para la exposición de las normas que restringen no solo la creatividad, sino la potencial diversidad de subjetividades, mientras que David Ojeda se plantea la normativización de los ajustes y de las adaptaciones apuntando hacia el logocentrismo de las políticas de adaptación y de accesibilidad: el modelo social de la discapacidad tiene sus límites, si no unas normas rígidas.

La perspectiva diacrónica atraviesa el texto de Alba Gómez, que nos descubre un tratado anticipador de los actuales discursos de accesibilidad en las artes escénicas, con capacidad para cuestionar las normas de representación y recepción de las obras de teatro. Es la misma perspectiva que adopta Ryan Prout cuando se remonta a los orígenes de la estatalización de las normas en los ensayos de Adolphe Quetelet, del siglo XIX, para dar cuenta de cómo el poder normalizador del Estado se impone todavía hoy con el objetivo de distinguir entre la normali-

dad y la diferencia, reactivando así el modelo médico de la discapacidad en el perímetro de la nación.

Finalmente, la dimensión internacional enriquece aún más estas líneas de trabajo. Viktoria Geldner demuestra cómo los parámetros aplicables al cine español para la distinción de géneros, según el grado de resistencia a los paradigmas de normas y diferencias, pueden extrapolarse de manera fructífera al cine de otros países europeos. En ese sentido también, el festival español estudiado por Benalal ofrece una panorámica que conecta las artes escénicas españolas con el cine europeo e internacional.

En definitiva, las contribuciones de este volumen hacen un aporte original y valioso no solo al campo de los estudios culturales de la discapacidad sino a la disciplina emergente que investiga la intersección entre los *disability studies*, la historización de las normas y la creación artística. Su lectura transversal pone de manifiesto el valor de la diversidad de voces, muchas veces inaudibles frente a la voz monótona y normalizada que resuena en todos los ámbitos de la sociedad. Cedemos ya, con ello, el paso a los autores de estos textos, que son, sin duda, los verdaderos protagonistas. Los comentarios que aquí hemos hecho –e incluso los que no hemos hecho pero que aún sería posible hacer– no permiten captar toda la riqueza ni la complejidad de los trabajos aquí presentados. Serán ahora los lectores los que juzguen acerca de la variedad de perspectivas que se entrelazan en ellos. Esperamos que esta lectura conduzca a un entendimiento más profundo y completo de la diversidad en el panorama cultural contemporáneo.



I Normas y transgresiones

Julio Enrique Checa Puerta

Norma y diferencias: una década de escena inclusiva en el Centro Dramático Nacional (2013–2023)

Abstract: Spanish legislation has been making progress in correcting inequalities and building a legal framework that both consolidates rights and allows the transformation of public sensitivity regarding disability. It is very unlikely, however, that this would have been achieved without the determined contribution of the Civic movement of people with disabilities. For this reason, it is necessary to analyze the relationship between the process of legal normalization and the appearance, in the last decades of the previous century, of associations whose work would lead to the creation of professional theatre and dance companies, which today constitute unquestionable reference points in the discourse of disability equality. The elimination of barriers remains essential. Only in this way will artists with disabilities have equal access to opportunities for learning, and access to the professional scene, where their works thus become part of Mainstream programming and are valued for their artistry, free from uncritical bias and condescending judgments.

Palabras clave: discapacidad, artes escénicas españolas, legislación, imágenes, dramaturgia

Key words: disability, Spanish performing arts, legislation, images, dramaturgy

1 Introducción

Nuestra sociedad presenta unos perfiles tan complejos que exigen estrategias transversales, consolidar condiciones de vida cada vez más justas y decentes. A las luchas históricas de clase, a las reivindicaciones del movimiento feminista o a las manifestaciones de orgullo LGTB, entre otras, se han venido sumando durante las últimas décadas las demandas de personas con discapacidad, quienes sufren los

Nota: Investigador Principal de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00.

Julio Enrique Checa Puerta, Universidad Carlos III de Madrid

efectos discriminatorios comunes a cualquier posición social subalterna. Por ello, algunos de sus colectivos han resuelto asimilar e impulsar actuaciones que ya han favorecido a otros colectivos, sabedoras de que la precariedad sistémica aumenta exponencialmente cuando afecta a personas con discapacidad. En efecto, el movimiento asociativo de las personas con discapacidad ha reivindicado el reconocimiento de derechos que va consolidando la norma jurídica; pero su esfuerzo también ha sido determinante para el surgimiento de espacios de expresión artística y creativa, dentro de los que se incluyen los reconocidos como escena inclusiva. Aunque existen proyectos que han incorporado las artes escénicas como pauta de trabajo psicopedagógico en los centros ocupacionales, en residencias, centros de día, colegios de educación especial, etc.; cada vez ha cobrado más fuerza la convicción de que las personas con discapacidad deben formar parte de un sistema artístico y cultural normalizado. Para ello, además de la representación de imágenes positivas, se hace imprescindible la eliminación de barreras que permitan el aprendizaje y el acceso a la escena profesional de artistas con discapacidad, cuyos trabajos formen parte de programaciones convencionales y sean valorados desde una dimensión artística, exenta de adhesiones acríticas o juicios condescendientes.

Las leyes en nuestro país han ido avanzando en la detección de carencias, en la corrección de desigualdades y en el fomento de propuestas que consolidaran derechos y permitieran la transformación de la sensibilidad pública; pero es muy probable que poco se hubiera logrado sin el concurso decidido del movimiento asociativo de las personas con discapacidad. Por ello, es preciso analizar la relación entre el proceso de “normalización jurídica” y la aparición, en las últimas décadas del siglo pasado, de asociaciones cuya labor formativa culminaría con la creación de compañías profesionales de teatro y danza, que hoy son referentes incuestionables. Su recorrido ha sido determinante para que el Ministerio de Cultura, a través del INAEM, siguiendo las directrices y recomendaciones del marco normativo, haya ido abriendo espacios de reflexión y de exhibición. como las Jornadas de Artes Escénicas e Inclusión, cuya decimoquinta edición se celebrará en Cádiz entre el 25 y el 27 de noviembre de 2023.¹

Precisamente en este año 2023 se cumple una década de la entrada en vigor del Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, que aprueba el *Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con Discapacidad y de su Inclusión Social* (BOE 289 2013); pero también se cumple una década de la crea-

¹ Véase: <https://inclusioninaem.mcu.es/jornada/2022/> [12.6.2024].

ción del festival “Una mirada diferente”, impulsado por el Centro Dramático Nacional,² tal vez la institución teatral pública de mayor relevancia en nuestro país. Por ello, el propósito de nuestro trabajo se orienta hacia el análisis de cómo la norma jurídica ha potenciado el surgimiento de dispositivos culturales capaces de consolidar proyectos artísticos en los que intervienen personas con diversidad funcional y de producir nuevas imágenes sobre la discapacidad, así como aquellas otras que revelan los problemáticos límites de la discapacidad con la enfermedad o la vejez. Esto hace necesaria una mirada interseccional que revise de qué modo se produce la atención a la diversidad a través de la acción conjunta de diferentes ejes transformadores de la esfera pública, desde el fortalecimiento de movimientos asociativos hasta la modificación de las leyes, cuyos logros se verifican no solo en parámetros cuantitativos de inclusión, accesibilidad, protección y derechos; sino también en la virtual modulación de distintos grados de sensibilización social y en la proliferación de imágenes que cuestionen una mirada condescendiente o recurrente a los estereotipos. Así, aquí no trato tanto de establecer consideraciones jurídicas ni administrativas cuanto de observar en qué medida la norma estética que se infiere de la escena teatral se ha visto interpelada por los cambios legislativos, a través de las políticas culturales encaminadas hacia la creación de capacidades artísticas, la modificación del imaginario social de la discapacidad y la transformación estética de la norma teatral.

El papel que juegan los sistemas artísticos y culturales de representación, entre los que el teatro ofrece una posición singular, se convierte en una potencial fuente de información, razón por la cual he elegido el festival “Una mirada diferente”, convencido de que podría servir para medir los cambios experimentados por la escena inclusiva de los últimos años y su interdependencia con las transformaciones propiciadas por la norma jurídica. Si aceptamos la conexión entre los medios de producción y la determinación de los lenguajes artísticos, este ciclo se convierte en un esclarecedor objeto de análisis, ya que su alumbramiento, emanado de la iniciativa pública, y su posterior evolución, nos pueden ayudar a comprender mejor cómo se ha producido el encuentro entre diversas normas y diferencias a lo largo de un periodo lo suficientemente amplio como para detectar cambios significativos en el sistema teatral español. No puede considerarse accidental el hecho de que algunos de los montajes mejor aceptados de la última temporada, fuera ya del marco del festival “Una mirada diferente”, hayan sido

2 Los datos sobre el festival “Una mirada diferente” y la programación del Centro Dramático Nacional (CDN) proceden de la página web de esta unidad de producción del Ministerio de Cultura: <https://dramatico.mcu.es/> [12.6.2024]. En ella pueden encontrarse las fichas técnicas y artísticas de cada espectáculo, así como las fechas de estreno y breves sinopsis de cada uno de los espectáculos ofrecidos.

precisamente trabajos en los que la discapacidad aparecía como eje vertebrador de los mismos, a saber, *Supernormales* (Esther Carrodegua, 16 de marzo de 2022), *Madre de azúcar* (Clàudia Cedó, 23 de septiembre de 2022), y *Lectura fácil* (Alberto San Juan, 18 de noviembre de 2022). Es muy probable que estos montajes no hubieran podido ser programados por el CDN en las mismas condiciones de no haber venido precedidos por la experiencia del festival “Una mirada diferente”.

2 Desarrollo de la norma jurídica y su incidencia en la política teatral

Por razones de espacio, no es posible trazar un recorrido exhaustivo; pero hay que subrayar, al menos, algunos hitos que han ido jalonando el proceso de transformación legal y su creciente atención al ámbito cultural y artístico, en lo que concierne a las personas con discapacidad en nuestro país, en sintonía con otros ordenamientos jurídicos de su entorno. Así, se podría comenzar por la *Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos*, que sigue el espíritu del artículo 49 de la *Constitución Española* (BOE 103 1982).³ Este texto declara la necesidad de que los poderes públicos promuevan cambios en la mentalización de la sociedad para que se haga sensible a la legitimidad de los derechos de los “minusválidos para su total integración.” (BOE 103 1982: 2) Naturalmente, declaraciones de esta índole llevaban implícita una referencia a la producción de imágenes y a las formas de representación de las personas “minusválidas”. Además de los derechos laborales, piedra angular de cualquier transformación social, la ley se ocupaba de atender asuntos referidos a la educación especial, la recuperación profesional y a la rehabilitación, encaminados “a lograr del disminuido la superación de su situación y el más pleno desarrollo de su personalidad [...] y estarán dirigidos a potenciar al máximo el uso de sus capacidades residuales” (BOE 103 1982: 7). Casi una década más tarde, la *Resolución de Naciones Unidas*, aprobada por la Asamblea General, con fecha 4 de marzo de 1994 (A/RES/48/95 1994), estableció normas uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad.⁴

3 Está inspirada en la *Declaración de Derechos del Deficiente mental*, aprobada en Naciones Unidas el 20 de diciembre de 1971, seguida de la *Declaración de Derechos de los Minusválidos*, aprobada por la *Resolución 3447* de esta misma organización, de 9 de diciembre de 1975.

4 En su elaboración, fue de importancia capital, entre otras declaraciones, pactos y resoluciones, la *Carta Internacional de Derechos Humanos*, así como la *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer* (A/RES/48/95 1994: 6). En este caso, además, cabe advertir una evidente intersección entre género y discapacidad.

Algunos de sus artículos abordaron asimismo la necesidad de aumentar la toma de conciencia social y el favorecimiento de la participación de las personas con discapacidad en la cultura, etc., pero llama especialmente la atención el hecho de que se establezca en este documento una interesante intersección entre discapacidad y pobreza. También se censuró en su articulado el hecho de que en la terminología quedara reflejado un enfoque médico y de diagnóstico “que hacía caso omiso de las imperfecciones y deficiencias de la sociedad circundante” (A/RES/48/95 1994: 7). Otro aspecto relevante de esta *Resolución* es la llamada de atención a los medios de comunicación, a los que se conmina para que presentaran imágenes positivas de las personas con discapacidad y se les animara a consultar con las organizaciones civiles que defienden sus derechos. Por lo que a la cultura se refiere, se proclamó la necesidad de que los Estados velaran “por que las personas con discapacidad tengan oportunidad de utilizar su capacidad creadora, artística e intelectual, no solamente para su propio beneficio, sino también para enriquecer a su comunidad” (A/RES/48/95 1994: 20). Esta *Resolución*, que detectó evidencias de una tensión terminológica y de una manifiesta falta de precisión conceptual, vendría seguida de la *Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea* (2000/C 364/01).⁵ En líneas generales, presentaba especial interés la redacción de los artículos 25 y 26, por homologar los derechos de las personas mayores y los de las personas discapacitadas, lo que significa considerar una nueva intersección. Al año siguiente se hizo pública la *Decisión del Consejo Europeo de 3 de diciembre de 2001 sobre el Año Europeo de las personas con discapacidad (2003)*, con el objetivo de fomentar la reflexión y el debate sobre las medidas necesarias para promover la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad en Europa (2001/903/CE).⁶ Entre las iniciativas que se propuso impulsar, se hablaba de aquellas que mejorasen la comunicación sobre la discapacidad y la promoción de una imagen positiva de las personas con discapacidad, así como la sensibilización sobre la heterogeneidad de las formas de discapacidad y sus múltiples manifestaciones. En esos mismos inicios del siglo XXI se fundó el Real Patronato sobre Discapacidad,⁷ y se publicó su *Estatuto* (BOE 214

5 Este documento fue fechado en Niza, el 7 de diciembre del año dos mil.

6 El documento del Consejo Europeo reconoce la existencia de una población de personas con discapacidad en Europa superior al 10%, es decir, unos 37 millones de personas.

7 En este documento se alude al Real Patronado de Educación Especial, creado en 1976, al Real Decreto 1475/1986, que reestructuró dicho Patronato, que pasó a denominarse Patronato de Prevención y de Atención a Personas con Minusvalía y que sería modificado, por última vez, en el año 1997, lo que aconsejaba su revisión, dados los cambios sociales experimentados. De ello se hizo eco la Ley 14/2000, de 29 de diciembre, por la cual se crea el Real Patronato sobre Discapacidad. El Patronato dependerá del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad y entre sus atribuciones figura la de impulsar la investigación y difusión de publicaciones, así como la condición de asesor del Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española, creado

2001).⁸ Ya en el año 2002 se hizo pública la *Declaración de Madrid*,⁹ de 23 de marzo, en cuyo preámbulo se explicitaba que la discapacidad es una cuestión de Derechos Humanos, se reconocía el derecho de las personas con discapacidad a la igualdad de oportunidades, no a la caridad; y se subrayaba la importancia determinante de las barreras sociales para provocar la discriminación y la exclusión social. Parece relevante la llamada de atención sobre la circunstancia de que también contribuye a la discriminación el hecho de que las personas con discapacidad hayan sido largamente ignoradas y olvidadas. Como resultado de estas consideraciones, la *Declaración* propuso abandonar la concepción de las personas con discapacidad como sujetos de caridad, pacientes, dependientes, no empleables, incapaces de tomar decisiones sobre los temas que les conciernen, al tiempo que planteaba la necesidad de crear normas sociales, políticas, culturales, así como un ambiente accesible. En este sentido, subrayaba la importancia de la sensibilización pública para apoyar medidas legislativas y para incrementar el entendimiento de las necesidades y derechos de personas con discapacidad en la sociedad y luchar contra los prejuicios y la estigmatización. Se destacaban especialmente dos ámbitos, a saber: el del empleo, como clave para la inserción social, y la comunicación, imprescindible para mejorar la imagen de las personas con discapacidad en los medios de comunicación, que deberían desterrar imágenes condescendientes o humillantes. Al año siguiente, se daría paso a la *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad* (BOE 289 2003).¹⁰ Esta Ley contempló la necesidad de abordar la discapacidad desde nuevos enfoques y estrategias que ayudasen a paliar las desventajas que experimentan las personas en las que concurre cualquier circunstancia, personal o socialmente limitativa. Por ello, el Gobierno abrió consultas con diferentes agentes sociales y colectivos, entre los que se encontraban expertos a favor del modelo de vida independiente, con el propósito de regular las formas de garantizar la igualdad de oportunidades, la vida independiente, la normalización y la accesibilidad universal. La ley otorgó al Observatorio Estatal de Discapacidad, dependiente del Consejo Nacional de la Discapacidad, la responsabilidad de coordinar y vigilar el cumplimiento de las normas aprobadas. Además, resulta especialmente importante el artículo 8, dedicado a las medidas de acción positiva, por cuanto declaró la necesidad de sensibilizar a la socie-

por la Ley 27/2007. Del mismo modo, se habla del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción, creado por el artículo 24 de la Ley 27/2007.

⁸ BOE-A-2001-16975 consolidado.

⁹ Véase: https://www.usal.es/files/DeclaracionMadrid_2002.pdf [12.6.2024].

¹⁰ El planteamiento de esta ley coincide en muchos aspectos con los de la *Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, hecho en Nueva York, el 13 de diciembre de 2006.

dad, incluso a nivel familiar, de “luchar contra los estereotipos, los prejuicios y las prácticas nocivas, de promover percepciones positivas y una mayor conciencia social respecto de las personas con discapacidad” (BOE 289 2003: 9). Por último, la ley abundaba en consideraciones acerca de la participación en la vida cultural, asumiendo que los Estados adoptarían las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad pudieran desarrollar y utilizar su potencial creativo, artístico e intelectual; no solo en su propio beneficio, sino también para el enriquecimiento de la sociedad.

Llegados al año 2007, se promulgó la *Ley 27/2007 por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas* (BOE 255 2007). Según el texto, “las lenguas de signos cumplen todos los requisitos de una lengua natural y poseen unas características gramaticales, sintácticas y léxicas propias” (BOE 255 2007: 3). Esto provoca la necesidad de contar con unas Normas Uniformes para la Igualdad de Oportunidades de las Personas con Discapacidad, tal y como declara Naciones Unidas en su *Resolución 84/96* de 1993 y consolida en España la *Ley 51/2003, de Igualdad de Oportunidades, no Discriminación y Accesibilidad de las Personas con Discapacidad* (BOE 289 2003).¹¹ Poco a poco, el espíritu de leyes y decretos iría permeando diferentes instituciones y organismos dependientes de la Administración Central del Estado, como el INAEM, que se animó a elaborar un *Código de Buenas Prácticas del INAEM. Orden CUL/3520/2008* (BOE 292 2008). En su artículo 10, proclama la “garantía del derecho de acceso de todos los ciudadanos a la cultura, prestando especial atención al acceso, a la expresión artística y al reflejo de la realidad social de las personas con discapacidad.” (BOE 292 2008: 3). Sin embargo, no conviene perder de vista que las personas con discapacidad siguen formando parte, de manera general, de los grupos sociales que presentan mayores tasas de precariedad, como subraya la Comisión Europea, cuando hace pública su *Estrategia Europea sobre la Discapacidad 2010–20: un compromiso renovado para una Europa sin barreras*,¹² documento que advierte de la existencia de una sexta parte de la población europea integrada por personas con discapacidad, esto es, unos 80 millones de personas, y que para ellas, las condiciones de pobreza aumentan en un 70%. Asimismo, afirma que un tercio de las personas mayores de 75 años tienen algún tipo de discapacidad, de las cuales un 20% presentan restricciones severas. Por ello, la Comisión Europea declaró la necesidad de abrir un programa de

¹¹ La nueva Ley, entre otras cosas, dispone la creación del Centro de Normalización Lingüística de la Lengua de Signos Española, así como la creación del Centro Español del Subtitulado y Audiodescripción.

¹² Véase: [https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0636:FIN:es:PDF\[12.6.2024\]](https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0636:FIN:es:PDF[12.6.2024]).

estrategias organizado en 8 ejes, cuyo objetivo fundamental sería la promoción de condiciones de vida dignas para las personas con discapacidad. Aunque ninguno de dichos ejes se refería estrictamente a la cultura, sí se contempla la participación y el pleno acceso a actividades culturales, deportivas o de recreo. En ese mismo año, tanto el *Real Decreto 497/2010, por el que se regulan los órganos de participación y asesoramiento del INAEM* (BOE 124 2010), como el *Real Decreto 1276/2011, de adaptación normativa a la Convención Internacional sobre los derechos de las personas con Discapacidad* (BOE 224 2011), incorporaron planteamientos que avanzaban, por ejemplo, planes de accesibilidad. Aunque la cultura no pareciera formar parte de las prioridades atendidas por el *Real Decreto 1276/2011*, reconoció al CERMI (Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad), como agente independiente para promover, proteger y supervisar la aplicación en España de los acuerdos tomados en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Así, ya durante el año 2013, el Ejecutivo presentó el *Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social* (BOE 289 2013). El documento reconocía una situación de carencia todavía muy acusada en el momento de su promulgación, así como la importancia del marco normativo para modificar favorablemente la situación. En su articulado se delinean las políticas que favorecerían la igualdad de oportunidades y la inclusión para las personas con discapacidad. Además, el esfuerzo por la precisión terminológica en torno a expresiones fundamentales –*Discapacidad, Igualdad de Oportunidades, Discriminación directa e indirecta...*–, ayudaría a interpretar la norma, al tiempo que daba cuenta de los cambios de sensibilidad experimentados en la sociedad española en los últimos decenios. En materia educativa, proponía realizar “programas de sensibilización, información y formación continua de los equipos directivos, el profesorado y los profesionales de la educación, dirigida a su especialización en la atención a las necesidades educativas especiales del alumnado con discapacidad, de modo que puedan contar con los conocimientos y herramientas necesarias para ello” (BOE 289 2013: 18). No obstante, en ningún momento se aludía explícitamente a la cultura, si bien en la parte final del real decreto, se abrió un apartado específico dedicado a la “toma de conciencia social”, en el que se encomendaba a los poderes públicos la obligación de promover la colaboración con las organizaciones representativas de las personas con discapacidad y sus familias, al tiempo que se declaró que “los poderes públicos promoverán la puesta en marcha y el mantenimiento de campañas para la toma de conciencia de la sociedad, accesibles para las personas con discapacidad, especialmente en los ámbitos socio-sanitario, educativo y profesional, fomentando el reconocimiento y respeto de los derechos y la dignidad de las personas con discapacidad, para que esta en su conjunto, colabore en su plena inclusión y vida social” (BOE 289 2013: 29). Por todo lo

anterior, el *Real Decreto de 2013* propició un marco adecuado para la creación del festival “Una mirada diferente”. Aunque se han venido produciendo otras modificaciones relevantes en materia legislativa, pero de ámbito territorial,¹³ podríamos considerar que el intervalo estudiado puede cerrarse con el *Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público*. Este último texto legal, cuya interpretación y aplicación está resultando controvertida,¹⁴ pretende consolidar un marco legislativo orientado a favorecer la accesibilidad de las personas con discapacidad en todos aquellos ámbitos de la vida pública. La norma establece medidas de acción positiva y establecimiento de apoyos complementarios, entre las que se incluyen actividades de información, campañas de toma de conciencia y acciones formativas, así como la promoción de la investigación, desarrollo e innovación. Finalmente, promulga la modificación del *Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas*, aprobado por el *Real Decreto 2816/1982, de 27 de agosto*, al que se añade una nueva letra f) al artículo 51 con la siguiente redacción:

No discriminar a las personas usuarias por razón de raza, lugar de procedencia, sexo, discapacidad, edad, orientación sexual, religión, opinión o cualquier otra circunstancia personal o social. Por discriminación por motivos de discapacidad se entenderá cualquier distinción, exclusión o restricción que tenga el propósito o el efecto de obstaculizar o dejar sin efecto el reconocimiento, goce o ejercicio, en igualdad de condiciones, de todos los derechos reconocidos a las personas usuarias. (BOE 267 1982: 19)

3 El festival “Una mirada diferente”: 2013–2020

A lo largo de siete temporadas, el festival se caracterizó por programar espectáculos de importantes compañías inclusivas españolas y extranjeras, además de promover talleres impartidos por algunos de los artistas invitados en cada edición y fomentar algunas iniciativas pensadas para artistas emergentes con discapacidad. Junto con los espectáculos de sala, se programaron otros en la calle y en espacios no convencionales del propio teatro Valle-Inclán. Los espectáculos exhibidos tematizaron diferentes aspectos de la discapacidad, incluidos algunos relacionados con

¹³ Como la *Ley 4/2017 de los Derechos y la Atención a las Personas con Discapacidad en Andalucía*.

¹⁴ Por ejemplo, con los casos de permiso o prohibición de espectáculos cómico-aurinos en los que intervienen toreros con acondroplasia.

la infantilización y el tabú sexual, los derechos legales sobre maternidad, las distintas formas de barreras que fomentan la discriminación o el cuestionamiento de imágenes y estereotipos relacionados con la discapacidad, así como sus límites problemáticos con la vejez o la enfermedad. El hecho de que una parte de la programación estuviera dirigida a públicos infantiles o familiares, podría explicar que las fechas establecidas para su programación coincidieran, prácticamente, con el final de cada temporada. Sin embargo, la homologación de los espectáculos impone la necesidad de que estos sean programados en fechas que coincidan con los momentos álgidos de cada temporada.

La primera edición (2013) ofreció espectáculos de cinco compañías nacionales y extranjeras. Se inició con la presentación en el teatro Valle Inclán del espectáculo *Fósil* (Jordi Cortés-Alta Realitat), al que siguió un espectáculo de poesía, música, magia y danza, *Lontain Interieur* (Le Théâtre du Cristal), en el que se destacaba la capacidad artística de intérpretes con discapacidad o con enfermedades mentales. La compañía Fritsch Company-Psicoballet Maite León acudiría a este certamen con uno de sus espectáculos más reconocidos, *Obsolescencia programada*; mientras que la compañía portuguesa Crinabel mostraría su montaje *Conferència*. El programa concluyó con el espectáculo *Mano a mano* (Magda Labarga), en el que la lengua de signos convive con la oral.

Le edición del año siguiente (2014) fue más ambiciosa; al menos, en cuanto al número de espectáculos ofrecidos. Se inauguró con un concierto en la plaza de Lavapiés del conocido artista Juan Manuel Montilla, El Langui, y contó de nuevo con la participación de la compañía Crinabel, (*La cantante calva –A cantora careca–*). También participaron Mat Fraser, una de las figuras más reconocidas de Burlesque en los Estados Unidos, con su espectáculo *The Freak and the Showgirl*; la compañía Danza Mobile, (*Todo me dice algo*), con una pieza de danza contemporánea para ciegos, en colaboración con la compañía Alteraciones; la compañía Los Hedonistas, que mostró *Cuerpos que dejan cuerpos*, un trabajo acerca del envejecimiento poblacional y su consecuente relación con la discapacidad; la compañía mexicana Uga, con el espectáculo infantil *Seña y Verbo*, propuesto para descubrir a los más pequeños las posibilidades comunicativas de la lengua de signos; la compañía italiana Teatro Buffo-Cooperativa sociale Spes contra Spem di Roma, dirigida por Davide Marzattinocci, que ofreció el espectáculo *L'assenza* (La ausencia); para finalizar con la compañía Thomas Noone Dance (*Just a Dancer*). Algunos de estos espectáculos también estarían en sintonía con leyes a las que no nos hemos referido arriba, como la Ley de Dependencia (*Ley 39/2006*) o la posterior Ley de Igualdad (*Ley 3/2007 para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres*).

Llegados a la edición del año 2015, el festival mantuvo su impulso, pues participaron cinco compañías, a saber, Lysarco, Danza Luna, Afanias, Domingo Pisón y Acción Inclusiva Avatares. Se inauguró con la participación del conocido activista

y creador escocés Robert Softley, cuyo monólogo autobiográfico, *If these Spasm Could Speak*, supone una firme defensa de los derechos de las personas con discapacidad. El siguiente espectáculo, *El mundo de Irene* (Afonix), dirigido a público infantil, es uno de los primeros trabajos multidisciplinares accesibles en lengua de signos española. También un formato dirigido a público infantil, los títeres en este caso, fue el elegido por la compañía Teatro La Fauna, que presentó el espectáculo *De las manos*, con el que se hablaba de la salud mental y del encierro. Esta propuesta vendría seguida de una iniciativa denominada *Trabajo Abierto*, un espacio de exhibición experimental para compañías integradas emergentes. La lengua de signos volvería a cobrar protagonismo con el siguiente espectáculo, *Signos encadenados*, de la compañía El Grito, fundada en 1997 e integrada exclusivamente por actores sordos. Este montaje daría paso a la propuesta de otra compañía valenciana Moments Art, creada en 1997, con un propósito rehabilitador y artístico, e integrada por personas con discapacidad física, psíquica, sensorial y enfermedad mental, que ofreció el espectáculo *Im-perfectos*. El festival se cerró con la participación del bailarín con parálisis cerebral Marcos Abranches, creador de la compañía portuguesa Vidança, que en esta ocasión presentó la performance *Corpo sobre tela*, inspirada en la biografía del pintor Francis Bacon; y el espectáculo *Frikis*, de la compañía madrileña El Tinglao, dirigida por David Ojeda.

La edición del año 2016 aumentó el número de espectáculos, volvió a ofrecer actuaciones de calle y mantuvo la propuesta experimental para grupos emergentes. Uno de los principales ejes temáticos de este año sería el de la sexualidad, asunto que trataría el espectáculo *Wendy House*, de Johnny McKnight, ofrecido por las compañías Birds of Paradise y Random Accomplice. En esa misma línea podrían situarse el espectáculo *Sex and disable people*, de Barbara Garlaschelli y Alessandra Sarchi, una lectura dramatizada musical en torno a las relaciones emocionales y sexuales entre personas con y sin discapacidad; así como el espectáculo de danza *Fuck in progress* (Jordi Cortés-Alta Realitat. La música en la calle contó con la participación del afamado DJ Pascal Kleiman, un artista sin brazos conocido desde los años ochenta en eventos relacionados con el *Funk*, el *Punk underground* y el *Acid house*; mientras que la propuesta para público infantil llegó de la mano de Jordi Palet Puig, quien presentó el espectáculo *El silencio de Hamelin*, en el que palabra y signos se emplean como lenguajes capaces de ofrecer construcciones alternativas del mismo relato. En cuanto a las propuestas colectivas, Magda Labarga dirigió el espectáculo *Contagios*, compuesto por pequeñas piezas que se desarrollaron en espacios escénicos no convencionales del teatro Valle-Inclán, como los aseos (*Jabalí gigante*, de Fernando Fernández), los camerinos (*Perlas*, de Miriam Fernández) o el guardarropa (*Nocturno*, de Mariu del Amo). Otras formas de la discapacidad fueron visibilizadas a través de espectáculos como *Un viaje a ciegas* y *Nadie* (Teatro Ciego), y *Los perros no van al cielo*,

una lectura dramatizada de la compañía de Creación Escénica acerca de la autonomía emocional y sexual de las mujeres con síndrome de Down.

La edición del año 2017 contó de nuevo con un espectáculo musical de calle, *Naranja Imaginario en concierto*, a cargo de la compañía de música electrónica del mismo nombre, integrada por músicos con discapacidad intelectual. Los espectáculos de sala comenzaron con el montaje *Do you know what you are doing now?*, de la compañía estadounidense de danza Full Radius Dance, creada a comienzos de los años noventa. Le siguieron otras propuestas, como la performance visual *Mur*, de Camaleónica Producciones, y los espectáculos de pequeño formato que confluyeron en el espectáculo *Despiezados*, conformado por *Ruidos del corazón azul* (Naranja Imaginario), *Toquecito minus* (Telmo Irureta), y *Quebradas e imperfectas* (Colectivo El Brote). Además, como en ediciones anteriores, la Fundación Universia y el Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional, ofrecieron la V edición del taller de investigación actoral, desarrollado en el marco del Festival “Una Mirada Diferente”. En esta propuesta se planteó de nuevo el reto a un/a director/a de dirigir a un grupo de investigación formado por creadores con y sin discapacidad. Dirigida por Fefa Noia, la actividad se articuló sobre textos creados previamente en un Taller de Dramaturgia liderado por Juan Mayorga y Diana Luque. Por lo que respecta a los demás espectáculos de mayor formato, la compañía Fritsch Company ofreció una inteligente versión de *Romeo y Julieta*, titulada *el amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)*, dirigida por Andrés Lima; el Colectivo Lisarco mostró su espectáculo *Synectikos*, mientras que Producciones Esenciales presentó su trabajo dirigido a públicos familiares titulado *Cinco historias diferentes*. En esta ocasión, el festival se cerró con un programa espectáculo musical doble, *Viktoria Modesta en concierto y Cascales DJ*.

La edición del año 2018 sería la última que respondería al planteamiento que había vertebrado las ediciones anteriores. Así, hubo diferentes espectáculos de sala, de teatro y danza, algunos de los cuales tuvieron lugar en los espacios no convencionales del teatro Valle Inclán, además de un concierto. El festival se abrió con el espectáculo de danza *Monkey Mind*, de la compañía Platform-K, dirigido por la prestigiosa bailarina Lisi Estaras, quien contó con cinco bailarines de los cuales tres tenían síndrome de Down; seguido por el reconocidísimo espectáculo *Helliot*, de la compañía Danza Mobile, en el que destacó el protagonista, también con síndrome de Down, Helliot Baeza. Asimismo se presentaron la lectura dramatizada *Alicias buscan Maravillas*, dirigida por Lucía Miranda (The Cross Border Project), y la propuesta de la compañía portuguesa Crinable, que participaba por tercera vez en el festival, *Guia Prático para Artistas Ocupados*, inspirado en *A Play of Selves* de Cindy Sherman. El director Marco Paiva se inspiró en el trabajo de Sherman para crear una propuesta que incorpora artistas con discapacidad mental en el que colaboran regularmente diferentes intérpre-

tes, coreógrafos y dramaturgos. La VI edición de la *Muestra Taller de investigación actoral* contó con la dirección del propio Marco Paiva, y de la actriz Nathalie Poza. Mención aparte merece la participación de la emblemática compañía Stopgap Dance Company, que ofreció en el vestíbulo del teatro Valle Inclán su espectáculo *Bill & Bobby*. La edición se cerraría con el concierto-conferencia de piano a cargo del músico Raúl Thais Antequera, intérprete y compositor con discapacidad; el espectáculo *Desde lo invisible* (Quintana Teatro), trabajo que gira en torno a la discapacidad intelectual; además de la coreografía de Patricia Ruz, *Green*; el espectáculo *Auzokideak (compañeros de barrio)*, de Panta Rhei y Eginaren Eginez, para finalizar con el espectáculo de danza *Canvas of Bodies* (Taiat Dansa), en el que participan bailarines con y sin discapacidad.

Tras la edición del año 2018, el festival experimentó un cambio muy significativo en la programación del Centro Dramático Nacional, pues los espectáculos inclusivos se organizaron en torno a dos proyectos menos interesados en la exhibición de montajes y en la participación de artistas extranjeros. Así, el CDN anunció la creación de un nuevo formato, denominado RETO 2019, pensado para creadores con discapacidad, pero que ponía el acento en la idea de acompañar los procesos creativos, antes que en la propia exhibición. Esta iniciativa se hizo pública a través de dos convocatorias anunciadas a comienzos de la temporada 18/19. En la primera de ellas, *¡Proyéctame!*, se seleccionaron proyectos escénicos inclusivos que contaron con la colaboración de profesionales con trayectorias consolidadas. Así, se seleccionaron los proyectos *Tribus*, de Julián Fuentes Reta y Jorge Muriel; *Manual básico de lengua signos para romper corazones*, de Roberto Pérez Toledo; *Deseos*, de Marta Cantero/Asociación Paladio Arte y *El más frío de los monstruos fríos. La leñera*, de Marta Gago y Montse Ortiz. La segunda convocatoria, *¡Enrédate!*, se proponía con el objeto de investigar la expresión artística desde la diferencia y se dirigía a artistas interesados en presentar un proyecto de investigación. Los seleccionados serían *Desgana nacional*, de Mateo Rubistein; *Y llegar hasta la luna*, de María San Miguel y *Aquí para estorbar*, de Juanfra Rodríguez. Sin embargo, tal vez por el cambio que experimentó la dirección del Centro Dramático Nacional, desde la temporada 2020–21 dirigido por Alfredo Sanzol, se ha dado paso a una programación de espectáculos inclusivos que no forman ya parte de un ciclo o de un formato especial, sino que se incorporaron a la programación convencional del teatro, con un notable reconocimiento de la crítica y del público. De entre todos ellos, destacaron *Supernormales* (Esther Carrodegua), *Madre de azúcar* (Clàudia Cedó), y *Lectura Fácil*, (Alberto San Juan, a partir de la novela de Cristina Morales). En estos tres trabajos prevalece un inteligente cuestionamiento de las normas y de las restricciones de derechos que sufren las personas con discapacidad física o intelectual, pero también incorporan artistas con discapacidad a los elencos, lo que también es determinante para pensar la escena desde códigos estéticos y artísticos diversos.

4 Conclusiones

La modificación del marco legal en materia de discapacidad en España tuvo su punto de inflexión con la aprobación de la ley del año 2013, una normativa que recogía importantes aportaciones surgidas desde diversos márgenes de la sociedad, incluidos los artísticos, y que seguiría propiciando modificaciones a nivel estatal, así como sucesivas adaptaciones de la norma en ámbitos autonómicos o en instancias de rango inferior, como el INAEM. El enfoque médico había ido perdiendo un protagonismo hegemónico, a favor de una perspectiva cada vez más sensible a los defectos estructurales de nuestra sociedad: barreras para el aprendizaje, accesibilidad, etc., al tiempo que fueron cobrando peso cuestiones como la sensibilización social o familiar, más la evidencia de una precarización sistémica, especialmente implacable con aquellos sujetos en los que concurría alguna otra circunstancia discriminatoria, como la clase, el género o la edad. Por ello, cualquier marco legal no solo debía atender a diferentes ejes de acción para mejorar las condiciones de vida de las personas con discapacidad, sino que estaba obligado a hacerlo en sintonía con otras reformas jurídicas, progresistas en materia de derechos, como las que afectaban a las mujeres, a las personas dependientes o a la clase trabajadora, leyes que se encuentran, en algún caso, entre las más importantes de las aprobadas en las últimas legislaturas. Sin embargo, para considerar la virtud de una ley es preciso atender, no solo a su oportunidad y a su grado de cumplimiento, sino también a la buena aceptación por parte de los ciudadanos que la observan, de ahí que aspectos como la comunicación, la sensibilización y la aceptación de imágenes positivas requieren de la participación eficaz de los sistemas de representación, en particular de aquellos de naturaleza artística, como el teatro, capaces de cuestionar los estereotipos, desactivar la estigmatización y sobrevivir al margen de las imposiciones propias de una industria que se inclina por una visión condescendiente de las personas con discapacidad; para lo cual no puede dejar de lado su dimensión estética. De este modo, la creación del festival “Una mirada diferente” se convirtió durante varias temporadas en un espacio de reflexión acerca de la discapacidad, que permitió al público familiarizarse con trabajos en los que se podían contrastar códigos estéticos alternativos a los del modelo convencional, sin menoscabo del valor artístico de muchas de las creaciones. El festival contribuyó a favorecer el avance de la profesionalización de artistas con discapacidad y llevó a la esfera pública debates que, en algunos casos, están todavía sin resolver en nuestra sociedad. Tras el periodo comprendido entre los años 2013 y 2018, este formato se vio amortizado y se optó por la producción y exhibición de espectáculos no calificados como inclusivos, al margen de propuestas reservadas para la discapacidad y en fechas que permitieran a estos espectáculos medirse con otros en función de sus virtudes escénicas. Por ello, los

montajes ya reseñados del año 2022 –*Supernormales, Madre de azúcar, Lectura fácil*–, suponen un ejemplo inequívoco de cómo en el teatro conviven y se interpe-
lan dialécticamente normas y diferencias para avanzar en los procesos de trans-
formación social a los que se dirigen igualmente las leyes.

Bibliografía

- Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos.* “BOE” núm. 103, de 30 de abril de 1982. Referencia BOE-A-1982-9983, en <https://www.boe.es/eli/es/l/1982/04/07/13> [12.6.2024].
- Real Decreto 2816/1982, de 27 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas.* “BOE” núm. 267, de 6 de noviembre de 1982. Referencia BOE-A-1982-28915, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/1982/08/27/2816/con> [12.6.2024].
- Resolución A/RES/48/95. Inclusión plena y positiva de las personas con discapacidad en todos los aspectos de la sociedad y papel de liderazgo que corresponde en ello a la Naciones Unidas,* en <https://www.un.org/es/documents/ag/res/48/list48.htm> [12.6.2024].
- Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea.* 2000/C 364/01, en https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_es.pdf [12.6.2024].
- Decisión del Consejo, de 3 de diciembre de 2001, sobre el Año Europeo de las personas con discapacidad 2003.* 2001/903/CE. Documento 32001D0903, en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX%3A32001D0903> [12.6.2024].
- Real Decreto 946/2001, de 3 de agosto, por el que se aprueba el Estatuto del Real Patronato sobre Discapacidad.* “BOE” núm. 214, de 06/09/2001. Referencia BOE-A-2001-16965, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/2001/08/03/946/con> [12.6.2024].
- Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad.* “BOE” núm. 289, de 03/12/2003. Referencia BOE-A-2003-22066, en <https://www.boe.es/eli/es/l/2003/12/02/51/con> [12.6.2024].
- Ley 27/2007, de 23 de octubre, por la que se reconocen las lenguas de signos españolas y se regulan los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva y sordociegas.* “BOE” núm. 255, de 24 de octubre de 2007, en <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/10/23/27> [12.6.2024].
- Orden CUL/3520/2008, de 1 de diciembre, por la que se aprueba el Código de buenas prácticas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.* “BOE” núm. 292, de 04/12/2008. Referencia BOE-A-2008-19644, en <https://www.boe.es/eli/es/o/2008/12/01/cul3520/con> [12.6.2024].
- Real Decreto 497/2010, de 30 de abril, por el que se regulan los órganos de participación y asesoramiento del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.* “BOE” núm. 124, de 21/05/2010. Referencia BOE-A-2010-8122, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/2010/04/30/497/con> [12.6.2024].
- Real Decreto 1276/2011, de 16 de septiembre, de adaptación normativa a la Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad.* “BOE” núm. 224, de 17 de septiembre de 2011. Referencia BOE-A-2011-14812, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/2011/09/16/1276> [12.6.2024].
- Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social.* “BOE” núm. 289, de

03/12/2013. Referencia BOE-A-2013-12632, en <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/2013/11/29/1/con> [12.6.2024].

Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público. “BOE” núm. 69, de 22 de marzo de 2023. Referencia BOE-A-2023-7417, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/2023/03/21/193> [12.6.2024].

Rafael García Pérez

Publicando a personas con diversidad funcional: entre heteronomía y autonomía

Abstract: In this study, we analyze the linguistic criteria used in published texts that have received the Excelentísimo Ateneo de Sevilla award for stories and poetry authored by individuals with intellectual or developmental disabilities. Our analysis reveals that the discourse of individuals with functional diversity often resides in a social gray area, straddling the line between normative and non-normative communication. This tension arises from the conflict between the heteronomy imposed by conventional writing rules and a growing inclination towards written autonomy, stemming from the recognition of individuals with functional diversity as a cohesive group within our social fabric. This prompts an essential question: are public organizations' efforts to support individuals with functional diversity always aligned with the goal of achieving full inclusion in a democratic society?

Palabras clave: norma lingüística, discapacidad intelectual, texto escrito, heteronomía, autonomía

Key words: linguistic norm, intellectual disability, written text, heteronomy, autonomy

1 Introducción

La consulta de los textos publicados conjuntamente por el Ateneo de Sevilla, el Ayuntamiento de Sevilla y la organización *Plena inclusión Andalucía*, que corresponden a las cuatro ediciones del premio literario Ateneo de Sevilla dirigidos a personas con discapacidad intelectual o del desarrollo, genera, cuando menos, sorpresa y suscita dudas numerosas. Dejando de lado la cuestión problemática de la convocatoria de un certamen literario limitado exclusivamente a un colectivo

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

Rafael García Pérez, Universidad Carlos III de Madrid

tan específico,¹ cuya integración, a todos los niveles, es un objetivo prioritario de los poderes públicos, resulta difícil de entender el tratamiento que se ha hecho, precisamente, de la cuestión lingüístico-normativa en las sucesivas ediciones de los textos enviados a concurso. Aunque soy consciente de que las decisiones que se han tomado en este caso no pueden hacerse extensivas a todas las instituciones dedicadas a promocionar la inclusión de las personas con discapacidad intelectual o del desarrollo, estas sí permiten, por el contrario, poner de manifiesto una falta de una planificación general sobre el tratamiento de este tipo de textos y –lo que es peor– una falta de reflexión sobre la función de la norma escrita y sus implicaciones para el objetivo deseable y deseado de la verdadera inclusión en una sociedad democrática.²

2 Macroestructura de la obra

Todas las publicaciones correspondientes a las distintas ediciones del premio Ateneo de Sevilla, que circulan en versión impresa y en versión digital en Internet, están divididas en dos secciones y dos subsecciones:

- a) Una sección de poesía.
- b) Una sección de relato corto que incluye, a su vez, una subsección de adaptaciones a lectura fácil de los textos ganadores y los finalistas (tres en total en las tres primeras ediciones del premio, y la totalidad de los relatos en la cuarta).

Además, incluyen un saludo del alcalde de Sevilla y sendas presentaciones de los presidentes del Ateneo de Sevilla y de la asociación *Plena inclusión Andalucía*. Se echa de menos, sin embargo, una introducción en la que se recojan los criterios que han guiado la selección de los textos ganadores y finalistas, la identidad de los miembros del jurado y, sobre todo, las características que comparten los participantes. Esta última información es relevante, pues la discapacidad intelectual y

¹ En otro trabajo, al tratar del tema de la vejez, planteé ya la paradoja de crear premios literarios dirigidos exclusivamente a colectivos cuya marginación se pretende combatir. No es objetivo de este trabajo entrar en este asunto, evidentemente, pero no estaría de más recordar que estas acciones se convierten, inconscientemente, en mecanismos de validación de etiquetas que, si son negativas, lo son porque responden a clasificaciones sociales más profundas. Vid. García Pérez (2023).

² La cuestión es tanto menos anecdótica cuanto que no se trata de una publicación aislada, sino, como acabo de señalar, de un conjunto de publicaciones que corresponden a los distintos certámenes literarios convocados en los últimos cinco años.

del desarrollo, como sabemos, presenta diversos grados.³ Para tratar de obtener tales datos, es necesario acudir a las bases de la convocatoria, donde, desgraciadamente, estos solo se reflejan de modo muy parcial. De hecho, no se mencionan en absoluto los criterios de selección. Respecto al jurado, se designa muy vagamente al “presidente del Excmo. Ateneo de Sevilla y/o personas en quien delegue”; al “Excmo. Ayuntamiento de Sevilla” como institución genérica; y, finalmente, al “presidente de Plena inclusión Andalucía y/ o persona en quien delegue”. Solo sobre los participantes se aclara que deben estar en posesión de un “certificado oficial que acredite un grado de discapacidad igual o superior al 33%, emitido por la Junta de Andalucía u órgano competente similar”.⁴ Ello significa que el grupo de participantes es bastante arbitrario, lo que sin duda ha de tener un reflejo en los textos enviados a concurso.⁵

Las bases de la convocatoria señalan también que los textos ganadores y finalistas podrán ser publicados “en versión original y/o en lectura fácil”. Es difícil entender por qué en un libro que recopila las entregas de todos los participantes en un concurso solo los ganadores y finalistas merecen una versión en lectura fácil. Se está dando a entender, por lo que yo colijo, que la publicación en lectura fácil forma parte de la recompensa otorgada a los galardonados, lo que, desde mi punto de vista, carece de justificación, pues, si la lectura fácil se concibe como “un planteamiento general sobre la accesibilidad a la información y a la comprensión de los mensajes escritos para las personas con diversidades intelectuales y de aprendizaje” (Vived y Molina 2012: 8), se está privando de una parte del conte-

3 Una forma de medir el grado de discapacidad se basa en la puntuación obtenida en un test estático de CI. En ese sentido, se distingue entre leve (de 50–55 a 70); moderada (de 35–40 a 50–55); grave (de 20–25 a 35–40), y profunda (por debajo de 20–25). Pero hay que tener en cuenta que “en ocasiones vemos personas que pueden haber recibido el diagnóstico de discapacidad intelectual, pero que no cumplen sus estrictos criterios de CI” y, del mismo modo, “personas que pueden haber recibido un diagnóstico de discapacidad intelectual y cuyo nivel funcional y sistema de apoyo familiar les ha permitido vivir y trabajar en la sociedad sin necesidad de servicios ni supervisión” (Stern et al. 2017: 199–200). En el contexto escolar, han de tenerse en cuenta, además, otros criterios, como la conducta adaptativa, la independencia o el funcionamiento social si no se quiere incluir en este colectivo a alumnos con problemas de aprendizaje por pertenecer a distintas culturas (Woolfolk 2010: 129).

4 Son, por tanto, personas con una discapacidad moderada en parte (esta, como clase III, abarca del 25% al 49%), grave o muy grave según el baremo establecido en El Real Decreto 174/2011 de valoración de las situaciones de dependencia. Es decir, menos de 50–55 en un test de CI.

5 A grandes rasgos, esto cuestiona la pertinencia de la selección de los textos ganadores y finalistas. Hay una incongruencia evidente en el hecho de convocar un certamen literario dirigido a “personas con discapacidad intelectual o del desarrollo”, grupo en principio contrapuesto a las personas sin discapacidad intelectual o del desarrollo, al tiempo que se fijan unos límites tan rígidos dentro de ese grupo. Lo dejo solo apuntado, ya que no es objetivo principal de este trabajo.

nido a lectores especialmente interesados (por ser ellos mismos personas con discapacidad intelectual o del desarrollo) y, en consecuencia, se está implantando, de modo inconsciente, una discriminación muy poco deseable. En la práctica, las tres primeras ediciones publicadas se han ceñido solo parcialmente a este criterio recogido en las bases, pues han ofrecido una versión en lectura fácil de los ganadores y finalistas en la modalidad de relato corto, pero no en la modalidad de poesía. Se trata, a todas luces, de una decisión bastante incoherente, aunque comprensible en cierta medida dada la dificultad que, para muchos, genera la interpretación de los mensajes poéticos en general, quizá por la sacralización del género poético⁶ y la libertad de escritura que este lleva aparejada. La edición correspondiente al cuarto certamen ha solventado algunos de estos problemas; en particular, el que afecta a la sección de relato corto, pues con mejor tino que las ediciones precedentes ha optado por no limitarse a lo anunciado en las bases de la convocatoria y ha reformulado en formato de lectura fácil todos los textos narrativos publicados.⁷ No obstante, subsiste la incoherencia mencionada precedentemente, pues la sección de poesía no contiene versiones para la lectura fácil.

3 Microestructura: cuestiones normativas

La mayoría de los textos incluidos en el volumen se ofrecen al lector, pues, en versión original. La cuestión es determinar qué hemos de entender por *versión original*. De las bases del concurso se deduce únicamente que el término *versión original* se opone aquí a *versión para lectura fácil*. Sin embargo, hablar de versión original implica también –y sobre todo– tomar una serie de decisiones sobre la transcripción de los textos. De este asunto no se menciona nada ni en las bases de la convocatoria ni en la publicación, pero caben, al menos, dos posibilidades: la versión original es una versión expurgada, es decir, normalizada; o bien la versión original es una versión en bruto, que transcribe los textos tal y como estos se han enviado a los editores, es decir, no normalizada. La consulta de las publica-

6 Herencia de la ruptura provocada por el fin de siglo y el advenimiento de las vanguardias. De ahí que Pedro Salinas, precisamente recordando a Mallarmé, afirmara que “la poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes a ella. [...]”, en Diego (1934: 318). Y, desgraciadamente, en nuestros días “la poésie intimide. On n’ose pas l’approcher parce qu’on ne sait pas comment s’y prendre [...] : l’explication des textes poétiques est souvent contestée, car ‘la poésie ne s’explique pas’ ; ‘il faut seulement la ressentir’ ; ‘on ne peut pas l’enseigner, tout juste la donner à lire’” (Joubert 2010: 197).

7 En el punto número 7 de las bases se sigue anunciando que “los escritos ganadores y finalistas podrán ser publicados, en versión original, en lectura fácil, o de las dos formas”.

ciones derivadas de los distintos certámenes literarios convocados por el Ateneo de Sevilla pone de manifiesto que los editores se han inclinado por la segunda de las opciones: los textos se han publicado en su formato original no normalizado – y en este caso, además, en sentido estricto– pues, dado que en las bases se establecía expresamente un envío en formato electrónico, parecen haberse limitado a realizar un trasvase directo de la versión del autor a la versión impresa. Naturalmente, ello implica contar con numerosas deficiencias desde el punto de vista gráfico (erratas) y ortográfico, muy variables, además, según los autores. Veamos, a título de ejemplo, el siguiente párrafo:

II Premio

A la edad de once años, Celeste sufre la muerte de su madre ya que los médicos que atendieron a dicha mujer no querían hacerse responsables y siete años después cuando Celeste tenía 18 años su padre falleció en un accidente de coche los médicos llegaron tarde para salvarlo, y Celeste juro a si misma que se vengaría de la muerte de sus padres.

Cabría preguntarse, pues, por las causas que han podido motivar esta decisión. Ya he señalado que las sucesivas publicaciones omiten un apartado introductorio que dé cuenta de los criterios implementados,⁸ así que, de nuevo, sin llegar a afirmar nada concreto, me atrevería a realizar un ejercicio de deducción y plantear las siguientes posibles causas:

- a) La simple desidia o la negligencia.
- b) Falta de medios (personales o financieros) para llevar a cabo una labor completa de revisión de los textos publicados.
- c) Una especial consideración de las peculiaridades del discurso propio de las personas con discapacidad intelectual y del desarrollo.

Asumiendo, claro está, que nada es imposible, me gustaría descartar, por ahora, la a): en primera lugar, por el elevado número de actores que intervienen en la elaboración de la publicación (Ateneo de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y asociación *Plena inclusión Andalucía*), pues no es habitual que en una obra de edición colectiva todos los responsables caigan en un descuido semejante en la misma medida y obvien en su totalidad el proceso de revisión final; y en segundo lugar, por el escaso miramiento con que se habría tratado al colectivo de personas con discapacidad intelectual (contradictorio con el objetivo del concurso). La b), por su parte, demostraría una gran falta de previsión y arrojaría, en consecuencia, una imagen muy negativa de las instituciones organizadoras, tanto más

⁸ Mis intentos por ponerme en contacto con las instituciones implicadas en la publicación han resultado en todo momento infructuosos.

cuanto que, como he señalado, el número de certámenes se eleva ya a cinco.⁹ Quiero tomar en consideración, pues, la tercera, y pensar que sería el resultado de una decisión editorial deliberada, tomada, en todo caso, con buena intención. Independientemente de que se trate, finalmente, de la causa real o no (a ello volveré en la conclusión de este trabajo), nos sirve para realizar un ejercicio intelectual mucho más relevante, que rebasa el caso concreto que nos ocupa: el de plantearnos si el discurso escrito de las personas con discapacidad intelectual requiere un tratamiento diferenciado.

Hemos de partir del hecho de que el colectivo de personas con discapacidad comparte, como una de sus características principales, problemas de lenguaje, si bien esos problemas no son uniformes, sino proporcionados al grado de discapacidad propio de cada uno de los miembros de ese colectivo. Son problemas, sobre todo, fonéticos, léxicos, morfosintácticos y pragmáticos que se manifiestan más a nivel expresivo que receptivo –en este último caso debido a los déficits de memoria– (Martin et al. 2010). Muchos asumen que se trata de elementos idiosincrásicos, rasgos de personalidad que se reflejan en un estilo particular. Existiría, pues, la tentación de considerar que el respeto al texto tal y como ha sido efectivamente escrito implica un respeto a la personalidad de sus autores. Sin embargo, este razonamiento supone una simplificación importante, que no toma en consideración los siguientes factores:

- a) La norma carece de una dimensión uniforme, pues en ella se mezclan cuestiones de uso lingüístico, o de norma objetiva (especialmente vinculada a determinados territorios y grupos sociales), y cuestiones extralingüísticas, o de norma subjetiva. Así, con el término *norma* podemos aludir a una abstracción del uso generalizado, por oposición al sistema (en términos estructuralistas), que elimina lo “puramente subjetivo” y toma en consideración la “repetición de modelos anteriores” (Coseriu 1962 [1952]),¹⁰ pero también, por otro lado, podemos hacer referencia a una construcción histórica, no necesariamente avalada por un uso concreto y, en todo caso, basada en consideraciones externas, de carácter más o menos arbitrario. Aunque estas consideraciones normativas externas pueden afectar a todos los niveles propiamente lingüísticos (piénsese, por ejemplo, en la distinción que pretendió establecerse entre los sinónimos *quizá* y *quizás*), tienen su máximo exponente en las reglas ortográ-

⁹ No es descabellado, sin embargo, si interpretamos en ese sentido el cambio que se ha introducido en la cuarta edición que, como he señalado, pasa a convertir, sin explicación ninguna, todos los relatos al formato de lectura fácil.

¹⁰ Pascual y Prieto de los Mozos (1998) sitúan la norma a medio camino entre la gramática y el uso –entendiendo aquí “uso real o efectivo”–.

ficas,¹¹ es decir, en la correcta escritura de los vocablos, pues, como enseñó oportunamente Saussure, no hay nada más arbitrario que la correspondencia entre fonemas y grafías.¹²

La separación entre la norma externa ortográfica y la fonética, morfosintáctica o léxica, es tanto más pertinente cuanto que la primera, sin obviar las cuestiones evidentes acerca de su papel en la construcción del estándar como referente para la conformación, a su vez, de las entidades nacionales (Bourdieu y Boltanski 1975), ha servido también para facilitar la lectura y garantizar una mayor fiabilidad en la descodificación de los mensajes transmitidos (Michalsen 2018). En ese sentido, parece lógico que se haya convertido en la parte heterónoma, por excelencia, del campo literario, esa parte que –aceptando la idea de la autonomía tan bien descrita por Bourdieu (1992)– resulta más estable en la evolución histórica de la lengua literaria; ello explica la presencia de los correctores en las editoriales de prestigio (cada vez menos presentes, todo hay que decirlo, y por causas meramente financieras). Si la norma ortográfica se ha visto afectada, ha sido en sus aspectos de puntuación, pero solo dentro del ámbito poético.¹³ La ortografía en sentido estricto apenas ha sufrido alteraciones.¹⁴

- b) Ello tiene consecuencias relevantes para los textos escritos por personas con discapacidad intelectual. Tengamos presente que, cuando hablamos de idiosincrasia lingüística, nos referimos a la vertiente interna o de uso de la lengua, y no tanto a la vertiente externa. Es evidente que el colectivo de personas con discapacidad intelectual presenta, como hemos visto, rasgos lingüísticos diferenciales (preferentemente una expresión más básica y concreta), pero se trata de rasgos anteriores a la adquisición de la norma externa y, en especial, de los aspectos de ortografía y puntuación, que son objeto de una inculcación expresa

11 Repárese en que, en su definición de norma, Coseriu (1962 [1952]) no incluía ningún apartado ortográfico. Recoge aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos. Sí lo hacen Pascual y Prieto de los Mozos (1998), para quienes “el cuerpo normativo de una lengua orienta sobre el hecho de que determinadas elecciones -gráficas, fonéticas, léxicas, morfológicas y sintácticas- son permisibles, mientras que otras no”.

12 “Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l’unique raison d’être du second est de représenter le premier” (Saussure, 1995 [1916] : 45). “Aujourd’hui encore des hommes éclairés confondent la langue avec son orthographe [...]” (Saussure 1995 [1916]: 46).

13 Puede afirmarse que, hoy en día, la puntuación es opcional en los textos poéticos, precisamente por la consideración que ha adquirido la unidad versal desde el Simbolismo. Así, Apollinaire pudo escribir a Henri Martineau en 1911: “Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l’ai supprimée que parce qu’elle m’a paru inutile et elle l’est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n’en est point besoin d’une autre” (Décaudin 1996: 40). También se ha intentado en la prosa, pero no ha llegado a fructificar en la misma medida.

14 Los casos como el de Juan Ramón Jiménez respecto a la *j* son anecdóticos.

por medio del sistema escolar. Conviene no olvidar, a este respecto, que, si la adquisición de la norma objetiva es, en buena medida, más natural y más familiar para quienes pertenecen a las clases sociales superiores dotadas de amplio capital cultural (Bourdieu 1991) –de modo que el estándar, en cuanto uso morfosintáctico y léxico particular, tiende a convertirse en un sociolecto¹⁵–, a la norma ortográfica se accede siempre desde cero (aun cuando el contacto más habitual con la letra impresa favorezca su aprendizaje entre los hablantes de niveles socioculturales altos). Se puede afirmar que, al menos en teoría, el ámbito de la escritura es el único cuyo dominio no es inmediato; el único que, por su carácter puramente arbitrario, puede considerarse resultado de un verdadero aprendizaje.

A estas alturas sabemos que la discapacidad intelectual no constituye un estado inamovible, a pesar de que esta haya sido la postura planteada por la tradición y se encuentre aún vigente, en parte, en el imaginario de la cultura popular. Existe, en efecto, una creencia generalizada (Troncoso y Del Cerro 1997) que supone que las personas con discapacidad, por sus dificultades de procesamiento de la información, no llegan a dominar la lengua escrita. Se trata de una visión errónea que la realidad no ha dejado de desmentir. Las personas con discapacidad intelectual pueden aprender las reglas de la escritura, como aprenden muchos otros aspectos de las interacciones sociales, aunque el proceso de aprendizaje sea más lento (Morales y Seda 2003). Por otro lado, no está de más insistir en que ese aprendizaje no conoce límites de edad (Cabezas Pizarro 2004), tal y como se ha venido predicando para el resto de la población, por ejemplo durante las diversas campañas de alfabetización dirigidas a los adultos. Y ello cambia completamente nuestra perspectiva. De hecho, podemos integrar mejor a las personas con discapacidad intelectual si entendemos que los ritmos de aprendizaje son también bastante variables en las personas que no presentan este rasgo. No en vano la queja de este colectivo suele centrarse en la falta de apoyo por parte de las instituciones, no en la dificultad del proceso de adquisición de conocimientos; de hecho, cuando cuentan con ese apoyo, son capaces de obtener resultados más que satisfactorios, incluso en ámbitos que superan lo que podríamos considerar la enseñanza elemental. Las personas con discapacidad intelectual se saben, pues, “uno más” y quieren ser tratadas como “uno más”.¹⁶

15 Lo que retoma Trudgill (1999) para el inglés o Borrego (2008: 86–87) para el español: “Aunque esto puede variar según las sociedades y las circunstancias, en general en los niveles socioculturales altos es mayor el apego a la norma ‘estándar’ o ‘correcta’ vigente en la comunidad (de hecho es la que ellos patrocinan) [...]”.

16 Los ejemplos son múltiples. Esta expresión (“uno más”) la he tomado de Rafael Calderón que, teniendo síndrome de Down, no solo se negó a abandonar la escuela y entrar en un centro de

Llegados a este punto, se hace evidente que la ausencia de normalización ortográfica constituye, paradójicamente, una estigmatización más para el colectivo de personas con discapacidad intelectual. No insistiré en el hecho de que la ortografía y la puntuación son el elemento heterónimo por excelencia dentro del campo literario. Si, en principio, se da por sentado que los escritores dominan, como parte de su material de trabajo (es decir previo y no cuestionado), las reglas de escritura, lo hacen tras un proceso de aprendizaje que requiere el contacto continuado con la letra impresa. No todos, sin embargo, alcanzan una competencia absoluta en la materia. Como he tenido ocasión de recordar, los correctores en las editoriales de prestigio tienen como cometido solventar aquellas deficiencias que presentan los manuscritos aceptados para su publicación. Podría aducirse que las personas con discapacidad, por sus déficits de procesamiento de la información, se hallan en estadios menos avanzados de aprendizaje, y que eso, precisamente, constituye un rasgo caracterizador de su escritura frente a la de la mayoría de los escritores sin discapacidad.

Ahora bien, el argumento cae por su propio peso si tomamos en consideración los premios literarios dirigidos a los niños, que se encuentran en estadios de aprendizaje muy variables según su franja de edad y, en todo caso, en estadios menos avanzados que aquellos en que se hallan los escritores adultos; curiosamente, sus textos se hallan sometidos al mismo proceso de revisión ortográfica, incluso a un proceso de corrección, si cabe, más riguroso.¹⁷ Y parece lógico que así sea, pues la ortografía, como he señalado, está plenamente integrada y no cuestionada como elemento constitutivo de ese material previo que son las palabras, lo que permite un acceso más rápido y seguro al contenido de los textos sin provocar interferencias en la recepción del resultado final y, en especial, en la apreciación de los rasgos estilísticos y de creatividad que son el auténtico objeto de valoración. En ese sentido, y en estas condiciones, resulta difícil mantener que verdaderamente estamos tratando a las personas con discapacidad intelectual como “uno más” si consideramos que para este colectivo la norma ortográfica no constituye una convención externa como para el resto de la comunidad —esa convención, pues, situada al margen de la lucha por la legitimidad en que están embarcados los actores del campo literario (Bourdieu 1992) y, en consecuencia, al margen del objeto de valoración de todo premio—.

educación especial, como le habían conminado a hacer las autoridades, sino que logró terminar el grado profesional en el conservatorio de música. Vid. Calderón (2013) y LeFantasticMelies (s.f.).
17 Vid., por ejemplo, VV.AA. (2022), donde se menciona expresamente que se han hecho las correcciones ortográficas y de puntuación necesarias para garantizar la comprensibilidad y la fluidez en la lectura.

4 Conclusión

Así pues, la falta de corrección ortográfica de los textos enviados a las distintas ediciones del concurso literario *Ateneo de Sevilla* para personas con discapacidad intelectual otorga a los participantes una autonomía que ni han exigido ni desean. Esta ruptura inesperada de la relación de heteronomía que mantiene habitualmente el lenguaje literario con la norma supone una subversión de la idea de protagonismo planteada para este colectivo y pone en entredicho el objetivo perseguido por la convocatoria del concurso: demostrar que estas personas poseen una importante capacidad creativa; tanto más cuanto que la acumulación de erratas y errores ortográficos aleatorios solo puede ir en detrimento de la atención prestada por los lectores al contenido principal de los poemas o relatos.

Es significativo comprobar, a ese respecto, que la adaptación de los textos narrativos al formato de lectura fácil lleva aparejada, automáticamente, una corrección de las erratas y los errores ortográficos y de puntuación más flagrantes. El siguiente ejemplo, tomado del volumen correspondiente al cuarto premio, resulta suficientemente ilustrativo.¹⁸

- a) A mí me han dicho siempre que me fije en personas como yo, que es más fácil, que cojones! Eso no es así, a mí también me han pasado cosas bonitas con personas sin discapacidad, todo es relativo!!!. Si tienes miedo a que te pasen cosas y no crees en ellas, no te van a pasar. Si te arriesgas habrá personas que te aceptaran, eso también le pasa a las personas sin discapacidad. Hay que dejarse llevar por las emociones del corazón y si solo es sexo, también déjate llevar.
- b) A mí me han dicho siempre
que me fije en personas como yo,
que es más fácil.
¡Qué cojones!
Esto que me han dicho no es así,
porque a mí también me han pasado
cosas bonitas con personas
sin discapacidad.
¡¡¡Todo es relativo!!!.
- Si tienes miedo a que te pasen cosas
y no crees en estas cosas,
no te van a pasar.
- Si te arriesgas
habrá personas que te aceptarán.

¹⁸ El texto a) es el original; el b), la reescritura en lectura fácil.

Eso también le pasa
a las personas sin discapacidad.
Hay que dejarse llevar
por las emociones del corazón
y si solo es tener sexo,
también déjate llevar.

Se pone así de relieve la estrecha relación entre las reglas de escritura y la accesibilidad. Es evidente que, si la lectura fácil está concebida para garantizar una mayor comodidad y sencillez en la descodificación de los mensajes, el caos ortográfico solo puede redundar en su perjuicio.

Y, precisamente, esta falta de coherencia que encontramos entre las llamadas por las bases de los sucesivos concursos literarios “versiones originales” y las adaptaciones a la lectura fácil nos lleva a plantearnos de nuevo la cuestión de las posibles causas que han motivado la decisión final de los editores. En el segundo apartado de este trabajo enumeré tres¹⁹, aunque solo retuve la última de ellas. Me pregunto ahora si hacer esta presuposición no habrá sido un error mío, en un intento por buscar explicaciones que van más allá de lo aparente.

Bibliografía

- Borrego, Julio. 2008. “*Asín que ya la digo, señá Tomasa*”: *El lugar de la variación en la descripción lingüística*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bourdieu, Pierre. 1991. “La production et la reproduction de la langue légitime”, en: *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. y Boltanski, Luc. 1975. “Le fétichisme de la langue”, en: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 4: 2–32.
- Cabezas Pizarro, Hannia. 2004. “La enseñanza de la lectura a personas adultas con trastornos del desarrollo”, en: *Revista Educación*, 28: 157–167.
- Calderón, Ignacio. 2013. *Educación y esperanza en las fronteras de la discapacidad. Estudio de caso único sobre la construcción creativa de la identidad*, Tesis doctoral, Málaga: Universidad de Málaga.
- Coseriu, Emilio. 1962. “Sistema, norma y habla”, en: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid: Gredos.
- Décaudin, Michel. 1996: *Le dossier d'Alcools*, Genève: Librairie Droz.
- Diego, Gerardo. 1934. *Poesía española. Antología (contemporáneos)*, Madrid: Signo.
- García Pérez, Rafael. en prensa. “Hablar de/en la vejez. ¿Un problema discursivo?”.
- Joubert, Jean Louis. 2010. *La poésie*, Paris: Armand Colin.

¹⁹ Cabría una posibilidad más, por supuesto: que se haya hecho la revisión del volumen, pero de modo incompleto o por personas que no dominan suficientemente las normas ortográficas y de puntuación, lo que no deja de ser una variante de la primera.

- LeFantasticMelies (s.f.). “Yo soy uno más. Notas a contratiempo” [YouTube channel], en <https://www.youtube.com/watch?v=9QP6aTdkbK4&t=1537s> [16 de marzo de 2023].
- Martin, Gary E. 2009. “Language Characteristics of Individuals with Down Syndrome”, en: *Top Lang Disord*, 29, 2: 112–132.
- Michalsen, Bård Borch. 2018. *Tegn til sivilisasjon*, Spartacus Forlag: Oslo.
- Morales, Ellys / Seda, Ileana. 2003. “Las nociones de la lengua escrita en el alumno con Síndrome de Down”, en: *Lectura y vida*, 3: 40–47.
- Pascual, José Antonio / Prieto de los Mozos, Emilio. 1998. “Sobre el estándar y la norma”, en: Kent, Conrad / María Dolores De la Calle (eds.). *Visiones salmantinas*, Salamanca: Universidad de Salamanca/Ohio Wesleyan University: 63–95.
- Stern, Theodore A. et al. 2018. *Massachusetts General Hospital. Tratado de psiquiatría clínica*, Madrid: Elsevier España SLU.
- Troncoso, María Victoria / del Cerro, María Mercedes. 1997. *Síndrome de Down: lectura y escritura*, Madrid: Masson.
- Trudgill, Peter. 1999. “Standard English: what it isn’t”, en: Bex, Tony / Richard J. Watts (eds.). *Standard English: the widening debate*. London: Routledge: 117–128.
- Vived, Elías / Molina, Santiago. 2012. *Lectura fácil y comprensión lectora en personas con discapacidad intelectual*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- VV.AA. 2022. *Un día de 2984. Concurso de relatos de Wonder Ponder*, en https://issuu.com/wonderponderonline/docs/un_dia_de_2984_concurso_relatos_wonder_ponder [16 de marzo de 2023].
- Woolfolk, Anita. 2010. *Psicología educativa*, México: Pearson Educación.

David Conte Imbert

Las normas de la creación: resonancias en torno al *plancher de Jeannot*

Abstract: The “plancher de Jeannot” is a singular work that raises complex questions about the nature of expression and art. In the last weeks of his life, Jean Crampilh-Broucayet, a farmer from Béarn (France), sculpted a hallucinatory and schizophrenic text on the floor of his room, with surprising poetic flashes, in which he blames religion and the Church for the evils of the world. Discovered by the psychiatrist Guy Roux in 1993, the work ended up on display in front of the Sainte-Anne Hospital, one of the leading centres of European psychiatry. Although it has been labelled Art Brut, its nature is ambiguous and blurry, defying traditional categorisations of the aesthetic. The analysis presented here attempts to work out some keys to understanding the work, as well as to clear up some misunderstandings and misconceptions linked to its exhibition and reception. These will help us to clarify its singularity as a work that oscillates between the textual and the figurative.

Palabras clave: plancher de Jeannot, Art Brut, psiquiatría, estética, arte de los enfermos mentales

Key words: plancher de Jeannot, Art Brut, psychiatry, aesthetics, art of mental patients

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

David Conte Imbert, Universidad Carlos III de Madrid

“Comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d’où, c’est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel. Derrière la parole de l’écrit, personne n’est présent, mais elle donne voix à l’absence, comme dans l’oracle où parle le divin [...]”

Maurice Blanchot, “La bête de Lascaux”

1 El sujeto como síntoma

El llamado “plancher de Jeannot” constituye una obra altamente singular, cuya comprensión y caracterización requieren contar en primer lugar su historia, para definir luego en qué medida conforma un dispositivo que interroga las normas y la naturaleza de la expresión, la creación y el arte.

Jean Crampilh-Broucuret, conocido como Jeannot, fue un agricultor nacido en 1939 en la zona del Bearne, dentro del actual departamento de los Pirineos Atlánticos. A los veinte años, se enrola voluntariamente como paracaidista en la guerra de Argelia. Regresa a Francia en 1959, después del suicidio por ahorcamiento de su padre. Con su madre y una de sus dos hermanas, Paule, se hacen cargo de la granja. Progresivamente, la pequeña unidad familiar se aísla del resto del mundo, con lo que acaba sumida en la pobreza más absoluta. La madre fallece en 1971. Los hijos mantienen el cadáver durante varios días junto a la chimenea para calentarlos, antes de inhumarlo bajo la escalera de la casa, tras obtener el permiso excepcional del prefecto. Después de este episodio, Jeannot se recluye y comienza a grabar sus alucinaciones y angustias en los dieciséis metros cuadrados del suelo de su habitación, a ambos lados de su cama. Muere por inanición en 1972, a la edad de 33 años. El suelo fue descubierto tras la muerte de Paule, en 1993, por una anticuaria y su padre, el doctor Guy Roux, psiquiatra fascinado por el “arte de los locos”, que lo adquiere para mostrarlo en diferentes simposios y exposiciones, y lo acaba vendiendo al laboratorio farmacéutico Bristol-Myers-Squibb en 2002. Tras exponerse en varios lugares, como la Halle Saint-Pierre, la Colección de Art Brut de Lausanne, y la Bibliothèque Nationale de France, el suelo fue cedido al Hospital Sainte-Anne en 2007, unos de los centros de referencia de la psiquiatría europea, por iniciativa del profesor Jean-Pierre Olié. Su colocación en el antiguo perímetro del recinto amurallado, en el número 7 de la rue Cabanis, obedeció a la voluntad del profesor Olié de “derribar los muros” (Malagardis 2007), y mostrar los cambios y aperturas de lo que antaño eran centros de internamiento con un régimen (cuasi) carcelario. Las dos partes del suelo que se hallaban a sendos lados de la cama de Jeannot (el *grand plancher* y el *petit plancher*) fueron distribuidas en tres carcasas metálicas de casi una tonelada de peso, protegidas por cristales y colocadas verticalmente, con una disposición parecida a la de una estela. Para que el lector pueda hacerse una idea del contenido y de la forma del

texto, lo transcribimos a continuación en francés, respetando el orden con que ha sido expuesto hasta la fecha, ateniéndonos a su peculiar sintaxis y ortografía, e incluyendo los huecos en ocasiones debidos al deterioro de la madera. En primer lugar, figuraría el texto del *grand plancher* (4,90m. x 1,80m.), seguido por el texto del *petit plancher* (3,36m. x 1,62m.):

LA RELIGION A INVENTE DES
MACHINES A COMMANDER LE
CERVEAU DES GENS ET BETES
ET AVEC UNE INVENTION A VOIR
NOTRE VUE A PARTIR DE RETINE
DE L IMAGE DE L OEIL ABUSE DE
NOUS SANTE IDEES DE LA FAMILLE
MATERIEL BIENS PENDANT SOMMEIL
NOUS FONT TOUTES CRAPULERIE
L EGLISE APRES AVOIR FAIT TUER
LES JUIFS A HITLER A VOULU INVENT
ER UN PROCES TYPE ET DIABLE AFIN
PRENDRE LE POUVOIR DU MONDE
ET IMPOSER LA PAIX AUX GUERRES
L EGLISE A FAIT LES CRIMES ET
ABUSANT DE NOUS PAR ELECTR
ONIQUE NOUS FAISANT CROIRE
DES HISTOIRES ET PAR CE TRUQ
UAGE ABUSER DE NOS IDEES
INNOCENTES RELIGION A PU NOUS
FAIRE ACCUSER EN TRUQUANT
POSTES ECOUTE OU ECRIT ET
INVENTER TOUTES CHOSES QU ILS
ONT VOULU ET DEPUIS 10 ANS EN
ABUSANT DE NOUS PAR LEUR
INVENTION A COMMANDE CERVE
AU ET A VOIR NOTRE VUE A PAR
TIR IMAGE RETINE DE L OEIL NOUS
FAIRE ACCUSER DE CE QU IL NOUS FON
A NOTRE INSU C EST LA RELIGION
QUI A FAIT TOUS LES CRIMES ET
DEGATS ET CRAPULERIE NOUS
EN A INVENTE UN PROGRAMME
INCONNU ET PAR MACHINE A
COMMANDER CERVEAU ET VOIR
NOTRE VUE IMAGE RETINE ŒIL
NOUS E FAIRE ACCUSER ...
NOUS TOUS SOMMES INNOCENT
DE TOUT CRIME... TORT A AUTRUI

NOUS JEAN PAULE SOMMES
 INNOCENTS NOUS N AVONS
 NI TUE NI DETRUIT NI PORTE
 DU TORT A AUTRUI C EST LA
 RELIGION QUI A INVENTE
 UN PROCES AVEC DES MACHI
 NES ELECTRONIQUES A COMMA
 NDER LE CERVEAU SOMMEIL PEN
 SEES MALADIES BETES TRA
 VAIL TOUTES FONCTIONS DU CER
 VEAU NOUS FAIT ACCUSER
 DE CRIMES QUE NOUS NAVONS
 PAS COMMIS LA PREUVE
 LES PAPES S APPELLENT JEAN
 XXIII AU LIEU DE XXIV POUR MOI
 PAUL VI POUR PAULE L EGLISE
 A VOULU INVENTER UN PROC
 ES ET COUVRIR LES MAQUIS
 DES VOISINS AV
 MACHINES A COMMANDER
 LE CERVEAU DU MONDE
 ET A VOIR LA VUE
 IMAGE DE L OEIL
 FAIT TUER LES JUIF
 A HITLER ONT INVEN
 TE CRIMES DE NOTRE
 PROCES¹

Como puede observarse, en el mensaje que Jeannot decide grabar, a modo de epitafio o testamento, se manifiesta un discurso delirante que lo convertiría en síntoma de su esquizofrenia o paranoia, reveladas o acentuadas tras la muerte de su madre. En un principio, ello motivó un acercamiento de tipo clínico, que se propuso reconstruir la narrativa de un “paciente”. Como expresa el doctor Guy Roux: “Je n’avais pas acheté une surface de quinze mètres carrés de plancher gravé, mais racheté un temps, une histoire déjà ancienne de plus de quarante ans de détresse, de misère physiologique et affective, de culpabilité et de mort, dont il faudrait renouer le fil, dans la mesure du possible” (Roux / Bouchard 2020: 96). Asimismo, el doctor Olié recalca, en el preámbulo del libro de fotografías de Martin d’Orgeval, que “il incite chacun à prendre conscience de ce que peut être la

1 El texto puede hallarse en diversos lugares, pero para este estudio nos hemos basado en la versión recogida en el libro de fotografías de Martin d’Orgeval, con un preámbulo del doctor Olié, y que, según veremos, ofrece en su acercamiento varios aspectos de suma relevancia, y permite de entrada calibrar la exactitud de la transcripción (d’Orgeval / Olié 2007: 2–9).

maladie psychique” (d’Orgeval / Olié 2007: 14), para a continuación subrayar los avances de la medicina, frente al desamparo que antaño padecían los enfermos mentales. Pero dicho delirio posee también un orden y una coherencia notables, que considera la religión y la iglesia como culpables de todos los males de la humanidad, y alega la inocencia de su familia frente a tales crímenes y a la manipulación de que están siendo objeto. A su vez, existe en tal increpación una cualidad poética evidente, a la que no resulta ajeno el soporte (la madera) donde viene tallado el escrito, y que ofrece imágenes tan impactantes como aquella máquina para “ver nuestra mirada desde la retina de la imagen del ojo” (“voir notre vue à partir de rétine de l’image de l’œil”). Su estilo explicaría la fascinación que el *plancher* ha ejercido, a lo largo de las últimas décadas, sobre quienes han tenido la ocasión de contemplarlo, independientemente de que fueran artistas o psiquiatras. El propio Guy Roux daría constancia de ello en un comentario a nuestro juicio crucial, y que nos servirá como punto de partida para adentrarnos en nuestro análisis: “À chaque fois que j’ai montré le plancher de Jeannot, j’ai vu les gens se taire et se figer, comme dans une cathédrale” (Thobois 2015: 7)².

El símil entre la contemplación de una obra y el marco religioso al que apunta el término “catedral” no alude a una religión del arte genérica y propia de cierta modernidad, sino que permite delimitar algunas claves estéticas en torno a la naturaleza del *plancher* como obra. En efecto, el hecho de callarse y de verse afectado por cierta parálisis indica un desbordamiento en el lenguaje (en la capacidad para hablar de lo que se ve), ligada a esa dimensión inefable con que experimentamos lo misterioso o, tal y como lo definió Rudolf Otto en su obra *Das Heilige*³, el *mysterium tremendum*:

le mystérieux au sens religieux, le vrai *mirum*, c’est [...] ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors des choses habituelles, comprises, bien connues et partant “familières”; c’est ce qui s’oppose à cet ordre des choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse. (Otto 1995: 46)

Esta reflexión de Rudolf Otto nos invita a relacionar el misterio que impregna el “*plancher de Jeannot*” con cierto carácter sagrado que ya venía evocado por el

² Esta frase, colocada como epígrafe en el relato que Ingrid Thobois compone en torno a la figura de Jeannot, procede de unas declaraciones del psiquiatra realizadas para el semanario *L’Obs*, en un reportaje del 20 de agosto de 2015 titulado “Les mots gravés au couteau de Jeannot le fou” (y que recupera un artículo de *Le Nouvel Observateur* publicado inicialmente el 22 de septiembre de 2005): <https://www.nouvelobs.com/l-obs-du-soir/20150820.OBS4487/les-mots-graves-au-couteau-de-jeannot-le-fou.html> [15 de septiembre de 2023].

³ Aunque citamos por la versión francesa, el libro se ha traducido en español como *Lo santo*, cuando a nuestro juicio hubiera sido más adecuado hacerlo como “Lo sagrado”.

símil con la catedral, como templo que en la religión cristiana nos pone en contacto con la divinidad, aquello que supera nuestro raciocinio y por ello nos paraliza y fascina al mismo tiempo. La actitud mencionada por Guy Roux nos adentraría en la acepción etimológica de lo místico, como aquello de lo que no se puede hablar y frente a lo cual conviene guardar silencio⁴. Podríamos referirnos aquí a una de las proposiciones finales del *Tractatus logico-philosophicus*: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico” (Wittgenstein 2010: 131). En efecto, desde que salió a la luz, el “plancher de Jeannot” ha sido objeto de una constante mostración en diferentes espacios públicos, pero a su vez las reacciones que ha suscitado se asientan en una suerte de silencio originario, como si la desaparición de su autor convirtiera las glosas, creaciones e interpretaciones generadas por su exposición en una forma de paliar los vacíos de lo que allí se expresa. El texto adquiere toda la amplitud de un síntoma, indicio o señal de una vivencia inasible, que paradójicamente produce una serie de efectos de significado que trataremos de acotar en el siguiente análisis.

2 Las lindes del arte

Podríamos afirmar que uno de los primeros síntomas generados por el *plancher* radica en su equívoca ubicación en los territorios de lo que llamamos arte. En efecto, la obra ha sido tradicionalmente adscrita al ámbito de lo que Jean Dubuffet concibió como Art Brut⁵. Una guía tan reciente como la de Céline Delavaux, por ejemplo, la incluye en su breve listado final, que comprende veinte artistas y creaciones de referencia (Delavaux 2019: 188). La historia de este concepto, así como su dimensión fronteriza con otras denominaciones (arte de los “locos” o enfermos mentales, arte marginal, *Outsider Art*, arte naif, popular o primitivo, entre otras), rebasa de forma palmaria el marco del presente estudio, aunque el breve muestrario de etiquetas con que a veces se solapa bastaría también para intuir la dificultad implícita en su propia definición. Tendríamos entonces una obra inclasificable, asociada a una corriente artística en extremo difusa o ambigua. Dicho

4 La palabra proviene de un conjunto de términos griegos, “derivados del verbo *myo*, que significa la acción de cerrar aplicada a la boca y los ojos” (Martín Velasco 1999: 19). Asimismo, Rudolf Otto apunta a una posible raíz en la palabra sánscrita *mus*, “[qui] signifie agir en cachette, à la dérobbée, en secret” (Otto 1995: 46), lo cual evocaría en este caso el proceso de elaboración de la obra.

5 Como señala Émilie Champenois, el uso de las mayúsculas se da cuando el término Art Brut se emplea como concepto, mientras que las minúsculas resultarían preferibles cuando se asocia a una práctica o conjunto de obras (Champenois 2020: 25).

esto, de semejante complejidad también se desprenden algunas de las problemáticas fundamentales que circunscriben y alumbran su propia naturaleza.

Como es sabido, el Art Brut se refiere a las creaciones de personas que no poseen ninguna formación artística o académica, y resultan ajenas al mundo de la cultura y del mercado del arte. Con ello, Dubuffet aspiraba a descubrir o reinventar una noción del arte marcada por la pureza e inocencia originaria del gesto artístico, ligada a la práctica cotidiana del “hombre corriente”⁶. Por un lado, se trata de un concepto que retoma algunos de los *leitmotivs* de las vanguardias, con su voluntad por hacer tabula rasa de la tradición y que acaba conformando, paradójicamente, una nueva forma de tradición, con sus fascinaciones hacia todo lo que se antojaba no contaminado por la cultura fosilizada que aspiraban a derribar, desde las creaciones procedentes de hospitales psiquiátricos hasta el redescubrimiento del arte llamado primitivo, impregnado de magia y “autenticidad”. Por otro, el Art Brut ha de concebirse también como un movimiento y una búsqueda, acuñado por un artista que no aspira a fijarlo en la coherencia de una teoría, sino a ligarlo con la vida misma, y que compone sus escritos con la virulencia fragmentaria del panfleto entreverado con los destellos del fulgor poético, para desgajar un ámbito donde el arte se sustraiga a su apropiación por parte de una “cultura asfixiante” (Dubuffet 1986). Como señala Delavaux, el concepto resulta paradójico de por sí: “[si] l’art brut est un art qui surgit en dehors des circuits culturels, il n’existe pourtant que par le discours qui se porte sur lui [...]. C’est toujours d’un point de vue culturel que l’on décide de ce qui est de l’art, voilà ce que l’art brut montre paradoxalement. [...] C’est dire qu’il n’y a pas d’alternative à l’utilisation des instruments de la culture pour faire exister un art a-culturel” (Delavaux 2018: 324–325)⁷. En este sentido, y haciéndonos eco de las palabras de Dubuffet citadas en nota, el Art Brut constituye más bien un discurso crítico

6 “Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d’écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l’art classique ou de l’art à la mode. Nous y assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe” (Dubuffet 1973: 91–92).

7 Paradoja de la que ya era consciente el propio Dubuffet, cuando señala en el opúsculo *Asphyxiante culture* que “[je] suis bien d’accord [...] que notre pensée est toute conditionnée et déformée par la culture, est à la culture comme la lame de couteau est à l’acier. Mais la lame de couteau peut se mettre en posture de subversion ; elle peut aspirer à substituer à sa nature d’acier celle de pur vouloir couper” (Dubuffet 1986: 85).

sobre el arte realizado a partir de sus márgenes, y que obedece, en su ambición transgresora y subversiva, a una “estética del exceso” (Durán Úcar 2007).

Tales márgenes son, para el caso que nos interesa, en extremo similares a los rasgos que Hans Prinzhorn detecta en el “arte de los enfermos mentales”, en su estudio pionero publicado en 1922 que, como sabemos, tanto interés suscitó en la órbita del surrealismo. Así, identifica en las manifestaciones artísticas recopiladas una dimensión simbólica dotada de un alcance mágico o religioso, que se conectaría a su vez con las funciones del arte en las civilizaciones primitivas, donde rige la “ley de la participación”, acuñada por Lucien Lévy-Brühl (Prinzhorn 2022: 67 y 352). Si le añadimos el paralelismo con los dibujos infantiles, constataremos cómo se entroniza aquí la perdurable conexión entre el arte de los enfermos mentales, el arte de las civilizaciones “primitivas” (término ya por fortuna obsoleto), con su capacidad *mediúmnica* para entrelazar los distintos órdenes de lo real, y la prístina inocencia (o perversidad) de las creaciones infantiles. Semejante mistificación ya podía rastrearse en la obra de Cesare Lombroso, *Genio e follia*, publicada en Milán en 1864, pero lo relevante no sería aquí tanto su carácter falaz o periclitado, sino su perdurable influjo en las visiones artísticas contemporáneas, como muestra esta breve cita de un célebre texto de André Breton, “L’art des fous, la clé des champs”, que consagra su potencial subversivo y regenerador: “Cette liberté absolue confère à l’art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...” (Breton 1967: 270).

Mas el elemento, a nuestro juicio decisivo, que subyace en dicha conexión, no pertenece únicamente a la historia del arte ni a la pulsión utópica de las vanguardias, ni tan siquiera a la fascinación que ejercían en Jean Dubuffet las fronteras entre arte y locura, sino que ha de rastrearse en cómo el Art Brut, en cuanto discurso crítico sobre el arte, identifica en la obra una función diferente a la que solemos atribuirle, que difiere del ámbito de la estética y obedece a otro sistema de valores. La relación entre las creaciones de los enfermos mentales y el significado de lo que consideramos arte en los pueblos originarios podría ubicarse en el marco de una antropología desprovista de etnocentrismo, para comprender en el fondo su alcance:

Si l’on veut encore rapprocher l’art brut des arts premiers, notons également que ces œuvres ont parfois une valeur animique, à l’image des arts premiers, qui ont une fonction sacrée [...] Mais le rapprochement le plus sensible qui pourrait être envisagé serait à situer dans l’usage inapproprié du mot “art”, qui ne semble convenir ni à l’art brut ni à l’art premier. Cet emploi mal à propos provient tant de la dimension esthétique qu’il induit –l’art ne

doit pas être utile- que de la dimension symbolique qu'il occulte : le terme "art" accolé à l'objet neutralise sa portée magique, le vidant par là même de la fonction qui est à l'origine de sa création. (Champenois 2020: 62–63)

A raíz de estas reflexiones, podremos apreciar mejor en qué medida la noción de Art Brut nos ayuda a entender el enigma del *plancher*, y a la vez hasta qué punto resulta un marbete algo insuficiente o erróneo. En una conversación mantenida el 16 de junio de 2023, Anne-Marie Dubois, responsable del Museo de Arte e Historia del Hospital Sainte-Anne (MAHSA)⁸, afirmó que el *plancher* “no cumplía las condiciones con que Dubuffet definía el Art Brut”, y procuró matizar esa imagen de pobre campesino analfabeto y simplón. Jean Crampilh-Broucayet era por el contrario un hombre instruido, lo que se deduce del hecho de que apenas comete faltas de ortografía en la redacción de su texto, cuya extraña grafía (ausencia de acentos y apóstrofes, por ejemplo) ha de explicarse más bien por la dificultad que entraña tallar sus letras en tabloncillos de castaño. Su familia fue la primera en adquirir un tractor y un coche en la región donde vivían, lo que demuestra que no eran reacios a los avances técnicos que empezaban a propagarse en las zonas rurales. De este modo, Jeannot ha sido también objeto de las mistificaciones que afectan a las creaciones de los enfermos mentales, cuando allí se proyectan la ingenuidad y la pureza de ese arte no contaminado por los códigos culturales. Anne-Marie Dubois sostiene al respecto que “la obra no ha de considerarse el estigma de una enfermedad”, pues no existe una causalidad unívoca ni para una, ni para otra, y a menudo “el enfermo mental crea con la parte sana de sí mismo”. Convendría así preguntarnos por el significado y el alcance de lo que Jeannot aspira a transmitir cuando dedica las últimas semanas de su vida a grabar ese

⁸ Las siguientes afirmaciones proceden de notas personales tomadas durante esa conversación. El MAHSA es una institución ajena a la estructura hospitalaria, pero cuyos locales y oficinas se hallan ubicados en su recinto. Está relacionado con el Centro para el Estudio de la Expresión (CEE), cuya función consiste en reunir, dentro del Centro Hospitalario Sainte-Anne, todas las actividades relativas a los vínculos entre Arte y Psiquiatría a través de la enseñanza, la investigación y la documentación sobre terapias a mediación artística. Por su parte, el museo dispone dos salas para exposiciones temporales, y gestiona el enorme fondo documental y artístico del hospital. Tras más de quince años a la intemperie, el Grupo Hospitalario de París (GHU) para la psiquiatría y las neurociencias ha tomado la iniciativa de incluir el “*plancher*” en el inventario del Museo, y de proceder a su restauración, lo que pone fin a su marginación jurídica y a las incertidumbres que rodeaban su conservación. Tras el proceso de restauración, en curso durante la redacción de este trabajo, el MAHSA tiene previsto organizar en 2024 dos exposiciones, para las cuales se publicarán sendos catálogos sobre la historia e interpretación del “*plancher*”, así como sus vínculos con la historia del arte. En este sentido, lamentamos no haber podido contar, para la presente investigación, con los avances y perspectivas que aportarán estas publicaciones de referencia, destinadas sin duda a esclarecer muchos equívocos y malentendidos en torno a su recepción.

texto, y hasta qué punto su estatus de obra nos lleva a reconsiderar algunas nociones de lo que entendemos por arte.

3 Imagen y trazo de la letra

Cabe dudar de la intención “artística” de Jeannot cuando, durante semanas y agachado en el suelo de su cuarto, se afana en esculpir un texto cuya repercusión póstuma en los círculos del arte y la psiquiatría lo transmutará en epitafio. Tales inscripciones no se dejan absorber con facilidad en los registros del síntoma clínico o de una creación con valor estético, y la encrucijada entre ambos que desbroza Prinzhorn en su estudio resulta tan difusa como para dejar el misterio intacto e irresuelto⁹. El texto en sí obedece a un delirio de tipo paranoico, según el análisis de Joseph Rouzel, que ha de leerse “au pied de la lettre, pour en dégager la logique interne. Logique folle, certes, mais logique implacable” (Rouzel 2018: 61). Como indica, la psicosis afecta en primer lugar a la relación con el Otro, que en el caso de la paranoia adquiere el aspecto de una otredad nociva y diabólica. Jeannot atribuye dicha maldad absoluta y universal a la Iglesia católica, que ha logrado inventar máquinas para ejercer una vigilancia implacable, controlando a partir de nuestra mirada los pensamientos, sueños y enfermedades de hombres y bestias, con el objetivo de imputarnos toda la extensión de sus crímenes¹⁰. La instalación, enfrente de su granja, de una antena para retransmitir las señales de radio y televisión, pudo encarnar esa máquina cuyas ondas impregnan y contaminan la mirada, de modo que la Iglesia católica acabó revelándose como Iglesia “catódica”... (Rouzel 2018: 62)¹¹ Se deduciría entonces que el texto funciona, una vez se ha representado y localizado la entidad persecutoria, como zona defensiva frente a la amenaza, donde Jeannot clama su inocencia y la de su familia. Como subraya Rouzel, el *plancher* constituye un signifi-

9 El propio Prinzhorn es muy consciente de la dificultad para identificar de forma precisa el momento y la forma en que una expresión psicótica se transmuta en obra de arte, como recalca el símil poético con que sugiere el paso de una a otra: “lo mismo que las aguas subterráneas se arremolinan hacia la superficie y corren formando numerosos arroyos, los impulsos expresivos se arremolinan y corren por muchas vías creativas hacia el gran torrente del arte” (Prinzhorn 2022: 50).

10 Así lo delata el hecho de que la iglesia ha nombrado como papas a Juan (*Jean*) XXIII y a Pablo (*Paul*) VI, para señalarlos a él (*Jeannot*) y a su hermana (*Paule*) como responsables de sus atrocidades.

11 “Les rayons, les ondes, les effluves, qui partent de cette machine et parasitent ses yeux, abusent de toute la famille. [...] ce persécuteur a un siège, un logement, c’est l’Église, et plus précisément l’Église catholique qui, par sa machine puissante installée devant la ferme, se fait aussi Église cathodique.”

cante, erigido como baluarte, que obedece a la lógica del “bricolaje”, tal y como la concibe Lévi-Strauss en *La pensée sauvage*. Esta lógica se relaciona con formas de pensamiento mítico o “primitivo”, que se hallan en cualquier práctica o estructura social; dejan de ser, por tanto, el atributo exclusivo de las sociedades denominadas “primitivas”... Y si el carácter mitopoético del bricolaje nos recuerda asimismo ciertas prácticas del *art brut* o naif, ello se debe a que confiere al arte la “dignidad” de un “objeto absoluto”:

[N]ulle forme d'art ne mériterait ce nom si elle se laissait capter tout entière par les contingences extrinsèques, que ce soit celle de l'occasion ou celle de la destination ; car l'œuvre tomberait alors au rang d'icône (supplémentaire au modèle) ou d'instrument (complémentaire à la matière ouvrée). Même l'art le plus savant, s'il nous émeut, n'atteint ce résultat qu'à la condition d'arrêter à temps cette dissipation de la contingence au profit du prétexte, et de l'incorporer à l'œuvre, conférant à celle-ci la dignité d'un objet absolu. Si les arts archaïques, les arts primitifs, et les périodes “primitives” des arts savants, sont les seuls qui ne vieillissent pas, ils le doivent à cette consécration de l'accident au service de l'exécution, donc à l'emploi, qu'ils cherchent à rendre intégral, du donné brut comme matière empirique d'une signification. (Lévi-Strauss 1962: 42-43)

La función del *plancher* (una especie de fortificación contra las amenazas extrínsecas) no agota el significado que le otorga su carácter de obra, texto grabado laboriosamente con herramientas sencillas que trasmuta la escritura en materia, y por ello se sitúa en la ambivalencia e interrelación entre imagen y signo (Lévi-Strauss 1962: 30-31). Semejante oscilación enmarcaría, en cuanto “donné brut”¹², esta “materia empírica de una significación”. ¿Pero cuál? Convendría hacer al respecto una precisión, pues el *plancher* no se rige, en sentido estricto, por la lógica del bricolaje que acabamos de mencionar. Existe en la confección de este texto una labor de planificación, empezando por la disposición absolutamente regular de las letras en un espacio limitado y que se aprovecha al máximo. Tampoco opera con materias ya elaboradas que son objeto de un reciclaje, sino que el texto se esculpe en la madera desde la nada, aunque podríamos considerar que los tablones que constituyen el soporte o lienzo sí lo son, y que emplea para ello las herramientas a su disposición (martillo, clavos y punzones). Mas esta singularidad del *plancher*, que constantemente se sustrae a los moldes teóricos destinados a aprehenderlo, también es un síntoma revelador de cómo los dispositivos de exposición y recepción han generado desde su descubrimiento una serie de malentendidos bajo los cuales tal vez podamos vislumbrar otros sentidos divergentes. Si

12 Nos resistimos a traducirlo, como hace la versión española, por “datos brutos”, ya que se pierde lo que en “donné brut” sugiere una pura materialidad informe que viene entrega al creador, artista o artesano, para que éste la moldee y de allí se desgaje la concreción de un significado *encarnado* (“empírico”).

su significación *oscila*, no hemos de reducirla al marco a partir del cual lo hace, sino a los intersticios de donde brota, desligándose del propio marco.

El primer malentendido procede del modo con que el *plancher* se ha expuesto hasta la fecha, que tergiversa su disposición originaria y el proceso mediante el cual fue tallado su texto. En efecto, la disposición vertical, cual estela o monolito, nos lleva a olvidar que el suelo se hallaba colocado de manera horizontal, y que, puestos a emplear metáforas, sería mucho más apropiado hablar de una lápida, teniendo además en cuenta que Jeannot la elabora en una habitación situada encima de la tumba de su madre. La exposición proyectada por el MAHSA en 2024 (véase nota 9) tiene la intención de restablecer esta perspectiva originaria para que el público pueda apreciar también cómo Jeannot llegó a ejecutar y observar su obra. El valor de las fotografías de Martin d'Orgeval radica en atenerse a semejante perspectiva, y en su preámbulo el doctor Olié señala hasta qué punto ello alumbraba una especie de materialidad corpórea de la que se desprende una dimensión estética:

Adoptant un point de vue en perspective soit frontale soit axiale, il a saisi le plancher non pas comme un tableau, mais comme un élément de la vie quotidienne, le sol sur lequel on marche, on vit, et cela à la lumière naturelle. [...] La démarche de Martin d'Orgeval met aussi au jour la brutalité des coups de couteau sur le bois, tous les accidents et dérapages de la lame qui laissent deviner les blessures corporelles. La matière trouée et entaillée ainsi que les parties rongées par l'humidité ajoutent au caractère torturé du personnage et finissent de donner au plancher une dimension expressionniste. (d'Orgeval/Olié 2007: 13)

Intuimos que, al hablar de expresionismo, Olié se refiere a la corriente artística que florece en la Alemania de entreguerras, pero bien podría asociarse de igual forma al expresionismo abstracto estadounidense y al *action painting* de Jackson Pollock. Como sabemos, la técnica del *dripping* se hacía sobre lienzos en horizontal, lo que convertía el gesto del pincel en un baile que involucraba todo el cuerpo, mostrando asimismo una fuerte influencia del arte “primitivo” norteamericano... Pero cierto es que, más allá de los paralelismos que puedan hallarse y respalden esta connotación estética, el *plancher* escenifica una técnica mucho más próxima a la escultura que a la simple escritura y, en este sentido, la propia escritura se nos transmite impregnada de materialidad. Por ende, cuando aducimos en la escritura su condición de huella, en este caso la huella recogería en sus trazos el esfuerzo y la fatiga de quien la labra, sus titubeos y arrebatos¹³. En otros términos, una esté-

¹³ Cabría señalar como ejemplo los momentos en que el sujeto se ensaña sobre su texto, cuando al escribir la palabra *Hitler* multiplica los agujeros que componen la forma y ángulos de sus letras, frente a esos rastros de pintura blanca que sombrean la palabra *inocentes* y destacan por el contrario *religión* y *crímenes*.

tica de lo corpóreo se hace palpable en el *plancher*, no únicamente en cuanto materia, sino en cuanto silueta ausente de quien llegó a inmolarse o “crucificarse”¹⁴ sobre los tablones de castaño. Aunque, en lo que a Jeannot respecta, resulte difícil sortear ciertas mistificaciones, como las que aquí nos remiten al carácter sacrificial de la creación, estas son a su vez un síntoma de cómo todas las interpretaciones se han esforzado en colmar esa brecha entre la silueta y el texto, envés negativo de quien lo esculpe a la manera de un grabado. La huella tiende a *encarnarse* en la figura de quien la estampó, dando rienda suelta a la fabulación. No resulta por ello casual que el proceso de restauración se haya encargado a un equipo de profesionales especializados en escultura. El *plancher* no muestra la superficie lisa de un cuadro, sino que ostenta las aristas de un relieve y evoca, en su carácter fantasmal, el martirio de un cuerpo doliente.

El segundo malentendido guardaría relación con lo que nos dice ese cuerpo, y requiere considerar sus palabras a la luz de una experiencia y un saber. ¿Cuál es el estatus de esa “lógica” que Joseph Rouzel y tantos otros se han esforzado en indagar? ¿Desprende acaso un conocimiento acerca de la locura propia? Los informes y estudios preliminares del proceso de restauración han revelado aquí otro detalle importante con respecto a la continuidad del texto que, hasta el día de hoy, se consideraba el correcto. Siguiendo el orden con que venía expuesto, lo habitual era citar primero el texto del *grand plancher*, seguido por el texto del *petit plancher*, como si la mayor extensión hubiera de colocarse al principio. Por el contrario, el fragmento de menor tamaño constituye en realidad el inicio del texto, en su reclamo de una inocencia que precede la inculpación: “Nous Jean Paule sommes innocents, nous n’avons ni tué ni détruit ni porté de mal à autrui. C’est la religion qui a inventé un procès avec des machines à commander le cerveau”... El *plancher* cobra entonces un sentido completamente distinto, al situar el sujeto y su familia en el centro o arranque de la enunciación, frente al orden anterior que parecía comenzar *in media res*. Adquiere entonces el carácter de un relato mucho más trabado, lo cual no habría de sorprendernos si consideramos la regularidad con que las frases han sido dispuestas, así como la planificación previa, similar a la tipografía, que ha podido requerirse para encajar el texto en una superficie determinada. Como señalaba Anne-Marie Dubois, “el enfermo crea con su parte sana”, y la expresión de su delirio no resulta caótica o aleatoria, no aspira a emborronar papel con la intención de liberar las pulsiones del inconsciente, siguiendo los preceptos de la escritura automática que inauguraron la revolución surrealista. Las semanas que Jeannot dedica a taladrar el suelo son la

14 La metáfora procede de unas declaraciones del doctor Olié, recogidas por Joseph Rouzel: “Jeannot s’est crucifié lui-même sur ce plancher” (Rouzel 2018: 44).

muestra del esfuerzo que hace para controlar su discurso, y traducen una voluntad de permanencia o consistencia. Si las palabras vuelan y lo escrito queda, el *plancher* sería lo contrario de un arrebato pasajero; es el fruto de una cuidadosa elaboración que aspira a perdurar en los estratos de la madera. La profundidad de las incisiones se nos antojaría, por emplear un nuevo símil, equivalente a los sucesivos estratos del psiquismo, como capas en las que el sujeto (en este caso Jeannot) cava para alumbrar su verdad profunda y expresarla en la superficie de su texto. El dispositivo del *plancher* cumpliría con los criterios de “autenticidad” -y con este término en extremo resbaladizo resurge de nuevo la mistificación- que Dubuffet reclamaba a la obra de arte:

Lo que esperaríamos de una verdadera obra de arte es que el autor invente con ella la forma de hacer estallar las capas superficiales y dar paso a las capas subyacentes [...]. De ahí que las obras realizadas por artistas profesionales puedan llegar a ser vistas como falseadas por su falta de espontaneidad, su falta de carácter íntimo, inmediato y personal, lo cual es exigible a toda producción artística. (Durán Úcar 2007: 32–33)

Mas aquí la dimensión estética es sin duda accidental, y la paciencia que denota su creación tal vez obedezca a una pulsión simbólica, pero tampoco aspira a desembarcar, aludiendo a la frase de Prinzhorn (véase nota 10), en el “gran torrente del arte”. Convendría examinarlo más bien a la luz del concepto de “expresión”, cuando el deseo de comunicar algo se manifiesta como creación y adquiere, en este sentido, una expresividad, vinculada con los impulso creativos, de modo que el resultado (la obra: aquello que permanece) sea el fruto de un trabajo próximo a la artesanía. Que la obra llegue a su vez a considerarse como arte sería, a fin de cuentas y como escribe Pierre Bourdieu, asunto de percepción, recepción o “creencia”¹⁵, que rebasa lo expresado, si se nos permite la fórmula, en este significante *a ras de suelo*. Pues lo creado es también un conocimiento que el sujeto elabora y asume sobre sí mismo, y que podría comprenderse desde la contraposición que establece Correa-Urquiza entre “saber experto” y “saber profano”. En efecto, asistimos a menudo, desde los núcleos o dispositivos de “saber experto”, a “la invisibilización sistemática de la narrativa del sujeto de diagnóstico, hecho que podríamos entender ligado a una concepción que observa al individuo en términos de “enfermedad ab-

15 “La obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte. [...] una ciencia rigurosa del arte debe afirmar, contra los incrédulos y los iconoclastas tanto como contra los creyentes, la posibilidad y la necesidad de comprender la obra de arte en su verdad de *fetiché*, tomando en cuenta todo lo que contribuye a constituirla como tal, empezando por los discursos de celebración directa o disfrazada que forman parte de las condiciones sociales de producción de la obra de arte como objeto de creencia” (Bourdieu 2006: 10).

soluta” [...]” (Correa-Urquiza 2014: 84). El paciente queda desposeído de su propio discurso, erigido en cuanto síntoma de lo que desconoce, por lo que la escucha habría de reconocerle en primer lugar un espacio de palabra y expresión que Correa-Urquiza denomina “saber profano”:

Hablamos de procesos [...] que tienen lugar en contextos e instancias concretas surcadas generalmente por la dominación de los saberes expertos y la desautorización sistemática de las narrativas afligidas. A estas narrativas, a esas subjetividades [...] las entiendo como el cuerpo posible de los *saberes profanos*, de esos saberes que existen y son activos y efectivos a pesar de ser constantemente negados, ocultados, desatendidos. (Correa-Urquiza 2014: 85)

A través del *plancher*, diríamos que *el subalterno habla*: un sujeto doliente clama su inocencia y da rienda suelta a sus delirios persecutorios, mediante alucinaciones que, en cierto modo, profetizan esta sociedad de control y vigilancia donde las máquinas nos observan “desde la imagen de la retina del ojo”, culpabilizándonos de acciones que se nos escapan. Pero su discurso tampoco es palabra, sino incisiones que convierten el texto en huella del cuerpo; Jeannot se encierra o inmola con su propio saber, fijado para siempre en esta lápida de madera, transmutación alquímica donde el cuerpo se desvanece al finalizar su obra y pervive en la materialidad de lo grabado. En la textura del suelo, lo que se nos muestra es el movimiento por el que la imagen de un trazo se desgaja en un significado de alguna forma opaco. Se trata de un síntoma que nos remite a un estrato de la psique y a un saber (la experiencia “profana” del sujeto) que ya no podemos interrogar, y por ello dicha interrogación queda suspendida en el anudamiento del cuerpo a la letra que esculpe, en esa huella que materializa la conexión entre el movimiento del cuerpo y el significado de la imagen. Allí radicaría la dimensión cuasi arcaica u originaria del *plancher*, como el momento en que el ser humano comenzó a trazar sus signos en la materia mineral o vegetal del mundo.

L'écriture est un langage qui s'inscrit dans une trace. La trace résulte d'un mouvement, elle est la projection d'un corps. Dans sa texture, le corps émotionnel et pulsionnel se révèle. [...] La trace a aussi une forme et comporte donc toujours une valence figurative. Le moindre trait, droit ou courbe, renvoie une image formelle. Dans l'écriture, les lettres ont aussi une forme. Et pour acquérir une valeur symbolique qui participe du langage, une transformation du caractère formel de la lettre en caractère symbolique devra s'opérer. La lettre doit devenir un signe signifiant d'une langue. (Du Pasquier-Grall 2011: 116)

A nuestro juicio, esta “valencia figurativa” mantiene aquí su dicotomía, y por ello remite alternativamente a dicha “proyección del cuerpo” y a la simbolización de su trazo en lengua. El *plancher* opera una serie de vaivenes (oscilaciones) entre palabra, cuerpo y escritura, así como escritura, dibujo y escultura. Convierte lo escrito en la materia grabada de lo escritural, donde el gesto que cincela las letras

con su forma primitiva o arcaica parece elaborar un retablo sagrado (“comme dans une cathédrale”). Nos hallamos ante varios intersticios donde los signos grabados adquieren la plasticidad de un cuadro o un relieve de carácter escultórico, que subvierten las categorías de lo artístico y alejan cada estilo o lenguaje de su función originaria: la letra se transforma en imagen y la imagen adquiere la forma del trazo.

Existen algunos precedentes que nos recordarían semejante práctica “intermedial” en el ámbito del art brut, como por ejemplo “Le lambris de Clément”, fascículo en el que Dubuffet menciona la figura de Clément Fraisse, que esculpe, en su célula del hospital psiquiátrico de Saint-Alban, con una cucharilla afilada o el hierro de sus zuecos, un enorme panel de madera de 3,30m. de largo por 1,70 de alto, o la historia de Nannetti Oreste Fernando, que recubre la fachada interior del asilo de Volterra (70m. de largo por 1 de alto) con grafitis que nos evocan las letras cuneiformes del alfabeto etrusco. Pero en ambos casos existen diferencias: la práctica de Clément Fraisse se asemeja mucho más a un adorno puramente pictórico, mientras que la escritura de Nannetti Oreste Fernando resulta del todo ilegible. Afirma Antoine Gentil que “[la] fonction de l’écriture varie selon sa lisibilité. Lorsqu’elle est lisible, elle est la représentation d’une langue sinon elle se comporte comme une composition graphique. Mais elle ne pourra être les deux à la fois” (Gentil 2013: 7). Por el contrario, cabría afirmar que el “plancher de Jeannot” se sostiene en la tensión de ambos aspectos a priori irreconciliables, pues constituye, de manera simultánea, una escritura dotada de significado y una composición gráfica donde tal significado se diluye en el puro significante de la letra.

4 Coda: un diferirse creativo

Nos pretendemos, a lo largo estas páginas, haber agotado o explicado la singularidad del *plancher*, ni proporcionado una conclusión definitiva acerca de su “auténtica” naturaleza. Sospechamos, asimismo, haber cedido por momentos a los impulsos de fabulación o mistificación, que han afectado a quienes se han acercado a esta obra y han experimentado su fascinación. Mas, a fin de cuentas, el valor de cualquier obra estriba en su capacidad para dejar intacto el misterio ante los intentos por explicar o analizar el porqué del mismo. Y lo cierto es que el *plancher* puede también comprenderse como un dispositivo generador de tales glosas, que ha dado lugar a múltiples estudios académicos y a otras tantas obras de creación. Otra de sus peculiaridades, en efecto, es la cantidad de obras que han surgido como fabulación o evocación en torno a su enigma, como si su configuración resultara idónea para desencadenar una estela de creaciones a su paso.

Algunas de estas obras, como el relato de Ingrid Thobois, han imaginado la historia posible de esta deriva y hundimiento familiar; otras, como la coreografía que Chevy Muraday y su compañía Losdedae estrenaron en 2021 en el Teatro Galileo de Madrid, titulada *Le plancher*, e inspirada por el libro de Thobois, trabajan con el desgarramiento de los cuerpos entre los paneles que simbolizan su encierro. Conforman un horizonte que se despliega en los intersticios del suelo de Jeannot, y cuyo estudio, si el tiempo y la ocasión nos lo permiten, habrá de prolongar este primer acercamiento, en futuras publicaciones acerca de este “diferirse creativo” originado por la obra. Pues al tratar de responder al enigma que nos plantea y sugiere, alcanzamos el hueco o ausencia que parecen materializarse en este suelo grabado, de modo que nos hallaríamos ante un vacío que desencadena la tentación de colmarlo. Más prudente será, por el momento, dejarlo reposar en paz.

Bibliografía

- Breton, André. 1967. *La clé des champs*, Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- Bourdieu, Pierre. 2006. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en: *Criterios* 25–28: 1–26, trad. de Desiderio Navarro, <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf> [30 de septiembre de 2023].
- Champanois, Émilie. 2020. *L'art brut*, 2ª ed., Paris: Presses Universitaires de France.
- Correa-Urquiza, Martín. 2014. “La irrupción posible del saber profano. Hacia una construcción colectiva del conocimiento en salud mental”, en: *Temps d'Educató* 47: 83–95.
- Delavaux, Céline. 2018. *L'art brut, un fantasme de peintre*, Paris: Flammarion (Champs arts).
- Delavaux, Céline. 2019. *Art brut. Le guide*, Paris: Flammarion.
- Dubuffet, Jean. 1973. *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard (idées).
- Dubuffet, Jean. 1986. *Asphyxiante culture*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Du Pasquier-Grall, Marie-Alice. 2011. “L'écriture: une inscription qui noue le langage au corps”, en: Marilhac, Charlotte (coord.), *Le dessin et l'écriture dans l'acte clinique. De la trace au code*, Issy-les-Moulineaux: Elsevier Masson: 115–126.
- Durán Úcar, Dolores. 2007. “La estética del exceso (consideraciones en torno al *art brut*)”, en: Fauchereau, Serge (ed.), *En torno al Art Brut*, trad. de Inés Bértolo, Madrid: Círculo de Bellas Artes: 25–40.
- Gentil, Antoine. 2013. “L'écriture, mémoire d'un langage”, en: *Du visible à l'illisible* (catalogue d'exposition), Paris: Centre d'Étude de l'Expression / Centre hospitalier Sainte-Anne: 5–7.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*, Paris: Plon.
- Martín Velasco, Juan. 1999. *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Trotta.
- Malagardis, Maria. 2007. “A l'hôpital Sainte-Anne, la folie brute du ‘Plancher de Jeannot’”, en: *L'Obs* (10 de julio), <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20070709.RUE0973/a-l-hopital-sainte-anne-la-folie-brute-du-plancher-de-jeannot.html> [15 de septiembre de 2023].

- Muraday, Chevy. 2021. *Le plancher*, coreografía de la compañía Losdedae estrenada en el Teatro Galileo (Madrid) el 3 de junio de 2021.
- d'Orgeval, Martin (fotografías) / Olié, Jean-Pierre (texto). 2007. *Réquisitoire. Le plancher de Jean*, Paris: Éditions du Regard.
- Otto, Rudolf. 1995. *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. de André Jundt, Paris: Payot & Rivages.
- Prinzhorn, Hans. 2022. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, 9ª ed., trad. de María Condor, Madrid: Cátedra.
- Roux, Guy / Bouchard, Jean-Pierre. 2020. "Le plancher de Jeannot", en: *Annales Médico-Psychologiques* 178: 95–100.
- Rouzel, Joseph. 2018. *La folie douce. Psychose et création*, Toulouse: Érès.
- Thobois, Ingrid. 2015. *Le plancher de Jeannot*, Paris: Buchet-Chastel.
- Wittgenstein, Ludwig. 2010. *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza.

María Luisa Brugarolas Alarcón

Transgresiones del canon en el museo: intervenciones de danza inclusiva

Abstract: This chapter analyzes the incursion of inclusive dance within the spaces of the classical and contemporary museum. When bodies with functional diversity are present and perform in this terrain a new dialogue emerges. The chapter asks in which ways this conversation questions the legitimacy of the normative. It examines within the discourse of difference the factors that bear upon the creative processes employed by the inclusive performance project Ruedapiés. Particular attention is given to Ruedapiés' activities in Spain. This focus allows close observation of art's potential for multiple reconfigurations as well as an exploration of how inclusive dance intervenes with, and resizes, works of art.

Palabras clave: museo, danza inclusiva, diversidad funcional, canon, Ruedapiés

Key words: museum, inclusive dance, functional diversity, canon, Ruedapiés

1 Canon, relato y economía de la mirada

Si queremos analizar el punto de partida de la transgresión del cuerpo-persona de la diversidad, específicamente de la diversidad funcional dentro del museo, hemos de ahondar y relacionar conceptos asociados a este espacio.

Uno de ellos es el concepto de normatividad, el cual, al servicio de unos intereses, provoca el estigma de los que se alejan de la norma. Las personas vivimos en una continua anticipación sobre otros sujetos, y por tanto demandamos que las personas sean como impone un patrón social. "We lean on these anticipations that we have, transforming them into normative expectations, into righteously presented demands [...] The category and attributes he could in fact be proved to possess will be called his actual social identity" (Gooffman 1963:12). Hay un pensamiento social, imbricado en los individuos, que impone la obligación de poseer unos atributos normales y naturales para ser aceptado en una categoría dada.

Nota: Miembro de "Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI", Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

María Luisa Brugarolas Alarcón, Conservatorio Superior de Danza de Alicante

En una sociedad que no tiene las puertas abiertas, los cuerpos-persona que exceden los límites del canon normativo se descartan: se hacen invisibles en cuanto a la toma de decisiones, o se hipervisibilizan en una *performance* de sí mismos. Esa dualidad se refleja en el poema *The magic wand* de Manning, que analiza Petra Kupperts “the tensions between been seen as a blind man and black man and the different aggregates of expectation that adhere to these different perspectives” (2013: 98).

Asociado al origen del museo hallamos el concepto de canon, el cual proporciona modelos, a la vez que es producto de la normatividad; modela no solo los cuerpos, sino las conductas racionales, ordenadas temporal y espacialmente.

En su origen, término *canon* proviene del tratado *Kanon*, escrito por el escultor de la Grecia Clásica Policleto de Argos, en el que definió un sistema de proporciones en la escultura del ser humano. El tratado no ha llegado hasta nuestros días —sólo tenemos fragmentos—, ni tampoco su obra escultórica original, solo la de su escuela y reproducciones de su obra. Pero lo cierto es que el concepto, ampliado a todos los campos, ha valido en las artes visuales para designar un conjunto de normas, entre las que se encuentran las medidas proporcionadas para el cuerpo humano, bello y aceptado estéticamente, convirtiendo el cuerpo canónico en un modelo que ha ido cambiando según las épocas.

El *canon* posee la peculiaridad de que, si bien varía históricamente, en su momento de instauración necesita imponerse como universal y eternamente válido, de modo que fijeza y objetividad son caracteres esenciales para que adquiera una entidad ontológica de verdad. En la institución del museo, el *canon* se encarna a través de la obra maestra: una pieza ejemplar eterna, que *es* y *será* maestra, y por ende debe ser conocida, estudiada y comprendida. (Gallipoli 2020: 110)

El arte canónico casi siempre responde o a unos intereses para mantener el orden establecido, parafraseando a Gallipoli, “universal y eternamente válido”, pero también a unos intereses de mercado. Sin embargo, el canon sabe adaptarse a los intereses de cada época, creados y mantenidos por el relato que los justifique. Por ello podemos decir que el relato es la narrativa de la sociedad normativa, contenida en unas reglas o unas consignas que no escucha las sensibilidades de las minorías ni sus microrrelatos. La normatividad no tiene espacio para lo diferente porque lo diferente se escapa a la economía de la mirada propuesta por el relato. Esta economía es necesaria precisamente para justificar el relato. Es decir, el orden político-social impone unas reglas para justificarse a sí mismo.

Lennard Davis explica la migración del concepto *normatividad* del estado al cuerpo a partir de 1829, cuando Bisset Hawkins definió la estadística médica para justificar la historia natural de la salud y la enfermedad, a la vez que Quetelet daba origen a la idea fundacional de hombre promedio en 1835: “An individual

who epitomized in himself, at a given time, all the qualities of the averageman, would represent at once all the greatness, beauty and goodness of that being” (Davis 1997:12). Se define así, con intentos de medición estadística, la desviación del hombre promedio; cualquiera con rasgos físicos, mentales y morales –los cuales se asociaban– distintos del promedio normativo era un *desviado* y, por tanto, peligroso para la salud de la sociedad.

Los cuerpos-persona, que protruyen y exceden los límites del canon normativo, los que no poseen todas las cualidades que representan al hombre-dato promedio, se descartan.

Pero previamente a esta regulación normativa del individuo frente al colectivo, el relato se había construido durante siglos mediante el discurso de las imágenes, desplegado a través del arte canónico.

Por ello, la creación en danza inclusiva donde la diversidad funcional se posiciona y se pone en diálogo y colisión con la obra del museo, espacio donde se gesta el relato canónico, puede resultar ante la mirada de alguno, transgresor.

El museo como espacio para el arte que ejemplifica, se constituyó institucionalmente a finales del siglo XVIII; se configuró como un constructor de relatos para justificar los nuevos Estados europeos, a la vez que servía de contención de todo lo que se excedía del nuevo relato. Así, el museo abandonó a los que no entraban en el canon, entre otros a las personas con diversidad funcional, y se constituyó en un espacio de poder disciplinario en las artes. Foucault expresa el viaje de la disciplina del cuerpo clásico al cuerpo dócil:

Un cuerpo que en la edad clásica se descubre como objeto y blanco de poder [...] un cuerpo al que se manipula, se da forma, que se educa, que obedece, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. [...] Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. (Foucault 1976: 140)

En el siglo XIX el museo se torna más educativo y aparecieron en las Escuelas de Bellas Artes los museos de reproducciones en yeso, con la intención de elevar el gusto. “El uso de estas copias está intrínsecamente ligado a la formación y la educación, tanto del estudiante de artes como del público en general, ya que los calcos escultóricos eran concebidos como modelos objetuales funcionales a la *elevación del gusto*” (Gallipoli 2020:107). La educación de los estudiantes y futuros artistas en la estética correcta era importante para diseminar en el tiempo la noción de canon:

En un mismo lugar, aquellas obras de arte consideradas como obras maestras, se hacían disponibles para que el espectador pudiese aprehenderlas a través de la práctica y la teoría. Estas lecciones del pasado eran los modelos que guiarían a los grandes artistas del presente y del futuro. (Gallipoli 2020: 108)

2 Danza inclusiva y el *Grand Tour*

En relación al museo clásico, los procesos creativos en danza inclusiva que he dirigido entre 2013 y 2015 en los Museos Capitolinos de Roma y Museo de Bellas Artes de Madrid cuestionan el modelo del canon clásico por medio del diálogo que entablan los cuerpos con diversidad, confrontando con su presencia diversa la legitimidad del modelo único predominante. Este planteamiento dialógico se inició en la residencia obtenida en Roma en el 2012 y gracias a una beca de investigación-creación en la Real Academia de España en Roma (RAER), ciudad que fue meta de los artistas en esa idea del *Grand Tour*. Este era una viaje iniciático de los artistas europeos que se forjó principalmente entre los siglos XVIII y XIX. En sus inicios, el viaje tenía como meta recorrer las principales capitales europeas en cuanto a arte se refiere, para acabar en Roma. Duraba años, pero con la construcción de los primeros trenes todo cambió: “Con la relativa velocità di questi mezzi cambia il modo di percepire la realtà esterna” (De Seta 2012: 13).

Para sufragar los gastos de la formación de artistas en países extranjeros nace el sistema académico de las pensiones para artistas en diferentes países y en España. En el siglo XVIII eran de 4 años, y los artistas pensionados podían viajar a su elección en las diferentes ciudades de Europa “afamadas por sus academias monumentos y museos...esto significa que el premio de Roma se concibe como una oportunidad para abrirse al mundo y penetrar en él” (Díaz Ibargoitia 2012: 131). Actualmente, las becas de investigación para la RAER rondan un año, y se abren a todo tipo de artes, no solo a las tradicionalmente consideradas Bellas Artes; además, sigue existiendo ese espíritu del artista que se abre al mundo para nutrir su profesión con otras realidades. Con ese espíritu fui, para descubrir si Roma y la diversidad resonaban en el espectro artístico, algo complejo ante los grandes espacios arquitectónicos donde el ser humano se pierde. Agustín Cocola, historiador residente en la RAER en el mismo periodo, apunta sobre la arquitectura de la Roma actual:

La idea de abrir estas avenidas se había fraguado a partir de 1870, cuando Roma fue designada capital de nuevo estado italiano. [...] Si estas operaciones no habían podido realizarse en Roma fue, sobre todo, por la dificultad económica de expropiar a las noventa y ocho mil personas que tenían que ser desalojadas. Y en este caso la metodología fascista también fue muy sencilla: los camisas negras –milicias paramilitares– se encargaban de desalojar las viviendas y deportar a sus habitantes a las nuevas barriadas periféricas, llamadas literalmente, “casas mínimas”. (Cocola 2013: 41)

En contraste con la Roma augusta, encontré miles de emigrantes de Pakistán y de países del este, que llenaban la periferia de las calles turísticas, haciendo trabajos no cualificados y viviendo con lo justo. Por esta razón, empecé a situar las inter-

venciones de danza inclusiva en espacios monumentales; la diversidad funcional era un reflejo de esa otra Roma, y en esa resonancia, fracturaba el discurso heterogéneo del canon. Al respecto, nos dice Cooper “[T]hen what kind of body would it take to fracture this visual contract—a disabled one? (1997: 57). En nuestro caso el contrato visual era la inmensidad espectacular del espacio y la monumentalidad del cuerpo humano, que paradójicamente se expresaba muchas veces en esculturas mutiladas por el paso del tiempo.

En relación con una de las intervenciones de danza inclusiva de *Corpo in Divenire* en el Museo Montemartini¹, donde conviven restos del arte clásico con los restos de la industrialización:

Sólo un torso mudo y mutilado nos contempla y ante él explotamos en viaje dinámico y caótico de cuerpos que no quieren adaptarse a ningún canon; atravesamos al público que nos observa y lo hacemos parte de este extraño desorden, como si fuéramos una ola que le cogió desprevenido y le revuelca por el fondo del mar. (Brugarolas 2013: 131)

En esta acción hubo mimetización con las esculturas, lo que supuso crear al inicio nuevos grupos escultóricos, situados para conservar la propia escenificación del museo, hasta que los cuerpos danzantes de la diversidad tomaron vida y disolvieron las simetrías para crear situaciones que se convertían en la continuación viva del miembro mutilado de las obras expuestas. Otro mecanismo utilizado fue romper la solemnidad sonora que envuelve al espacio, honrando el bullicio de la ciudad que siempre queda fuera del museo. Se combinó música acústica en directo con ambientes sonoros digitales emitidos desde varios puntos de la sala; el caos mayor apareció cuando los dispositivos sonoros que cada bailarín llevaba en su cuerpo se activaron, permitiendo que las frases escritas y grabadas por ellos resonaran en toda la sala.

Otro de los hitos monumentales de Roma, es la Piazza del Popolo, escenario para grandes multitudes, coronada centralmente por el obelisco construido por Ramsés II, y hoy en día lugar de paso y actuaciones de artistas callejeros. Por ello se decidió hacer una intervención entre quienes atravesaban la plaza, rompiendo su centralidad, dispersándonos como células que integraban al viandante y lo interpe-laban por medio de dispositivos sonoros corporales. Nosotros, como la provocación del método “Stare and Tell” de Garland Thompson ², acercábamos el dispositivo al

¹ Ubicado en la antigua Central Termoeléctrica de Montemartini, primer sistema eléctrico público de Roma desde 1912 hasta 1960 (Central Montemartini, s.f).

² Una explicación del método la da Brugarolas (2016:377) “Una vez que la atención está solamente en el artista y/o en su discapacidad, el método toma el aspecto de “decir” y permite a la audiencia ser consciente de lo que exactamente el artista tiene que decir con sus propias palabras”.



Fig. 1: *Corpo in divenire* (2012), de María Luisa Brugarolas (Compañía Ruedapies). Fotografía de S. Vaselli.

oído de un transeúnte y este escuchaba fragmentos de lo escrito por los participantes con y sin diversidad funcional del *Laboratorio de creación Corpo in Divenire*: “Tu sueño está esculpido en piedra, el mío está esculpido en carne” (Brugarolas 2013: 131); o bien el público veía cerca de un grupo de bailarines con y sin diversidad funcional un megáfono que quería amplificar su danza para que llegara a miradas lejanas, en una suerte de sinestesia.

En las acciones se reflexionó corporalmente de forma participativa sobre la vivencia de la ciudad para todos los que la habitan y sobre la expresión de sus cuerpos en colisión con la monumentalidad circundante. Los mecanismos utilizados en el proceso mostraban la fisura de la diversidad en relación a los modelos expuestos; a sus movimientos que no encajan en las disciplinas tradicionales de la danza; al uso atípico de los espacios y en otra organización temporal y espacial. También en la relación con el público, que no solo era observador, sino que era observado e interpelado, provocado por la reflexión en primera persona de los *performers*, de su corporeidad, voz y presencia, individual y colectiva.

Como una secuela escénica del proyecto anterior, se desarrolló en España *Cuerpo en Devenir* durante el 2014 y 2015. Siguiendo con la idea de colisión con el cuerpo clásico y la mirada estancada en un modelo, con integrantes de Ruedapies y artistas invitados se desarrolló una pieza escénica en los auditorios municipales de Murcia. Para involucrar al público que estaba en las butacas nos mimetizamos con él de varias maneras: empezando todos los *performers* sentados en el escenario de

espaldas al público, mirando una gran pantalla donde se proyectaban los cuerpos modélicos de la antigüedad clásica junto a los actuales. Hasta que esta mimesis con el público se desvaneció al surgir piernas, brazos, sillas de ruedas... con lo que se desplegaron las marcas de la diversidad. En una de las sesiones con alumnado de secundaria junto a público con diversidad funcional cognitiva, toda la algarabía que había antes de empezar la función cesó de inmediato en el momento de abrirse el telón y durante la hora de la representación. Estaban impactados; unos nunca habían visto personas con diversidad manifestándose así y otros nunca se habían visto representados con esta realidad en la escena. Del coloquio posterior se desprende que la habían entendido, estaban asombrados y querían saber más.



Fig. 2: *Cuerpo en Devenir* (2014), de María Luisa Brugarolas (Compañía Ruedapiés). Fotografía de Amanda Gómez Carruthers.

Cuerpo en Devenir en formato *performance* para el Museo de Bellas Artes de Madrid resultó de un taller con alumnado del Conservatorio Superior de Madrid y con personas con diversidad funcional de varias asociaciones junto al elenco habitual. En esta pieza aparecieron elementos nuevos: las máscaras de papel que cada uno hizo agujereando una bolsa sobre sus rostros al inicio de la *performance*; ya que nadie veía su identidad, todos la cubrieron con una nueva. La idea de cubrir el cuerpo nos llevó a la superposición de imágenes. Bien se mapeaban las esculturas con un nuevo cuerpo de venas y arterias, bien se proyectaban frases en los *performers*, frases escritas por ellos durante el taller: “Yo modelo, tu modelas, el moldea”, “Columnas dóricas, jónicas y vertebrales”. Creamos varias

acciones simultáneas en un intento de desordenar la mirada frontal y fija del público. Al dejar al público en el centro de las diferentes escenas periféricas, este debía elegir dónde apuntar su mirada, lo que le desconcertaba, hasta que todas las acciones escénicas convergieron hacia este, haciendo un cuerpo *performers* y público. En el 2021, la Asociación Alfa y María Luisa Brugarolas incursionan en el Museo de Bellas Artes de Murcia, MUBAM, espacio con un amplio recorrido en programas educativos.

El proceso de investigación y creación *Danza Acción y Cuerpo Inclusivo* exploró los cuerpos de la gestualidad barroca y la imaginería religiosa, esa que propone la elevación del alma sobre el cuerpo. Encontramos pues, otro tipo de canon que trae las pasiones carnales para sobrepasarlas.



Fig. 3: *Danza Acción y Cuerpo Inclusivo* (2021), de María Luisa Brugarolas (Compañía Ruedapies) y Alfa. Fotografía de María Luisa Brugarolas.

La obra del museo sirvió no para sobrepasar al cuerpo, sino para traerlo al presente, y así nos convertimos en la obra que entra y sale del marco, la que no se contiene y empuja los márgenes, la que cae, rueda, toma impulso y se vuelve a levantar. Ante la exaltación sublime de las obras, buceamos en el éxtasis producido entre dos cuerpos vivos, ese momento de equilibrio precario que la danza Contact denomina *momentum*; un instante de incertidumbre en el que el tiempo se suspende y a partir del cual los cuerpos pueden salir proyectados hacia cual-

quier lugar con energía sumatoria hacia nuevas posibilidades de conocer: “Los modos en que ignoramos algo son tanto y a la vez más importantes que los modos en que lo conocemos [...] la articulación de una zona de no conocimiento sea la condición –y a la vez, piedra de toque- de todo nuestro saber” (Agamben 2011: 143).

3 El cuerpo de la diversidad dialoga con el arte contemporáneo

3.1 La transformación del arte

Artistas a partir de los años 60 han reclamado del museo una apertura que modifique las relaciones jerárquicas, no solo en cuanto a quienes tienen acceso a los contenidos, sino en quienes pueden ser productores de arte. En las obras reconocidas no solo opera el valor económico, sino su valor social y simbólico, que influye sobre el prestigio del artista, valorado por los diferentes agentes culturales. Una obra de arte se valora en el campo cultural por “una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu 2000:148). Sus reflexiones abogan por un arte no exclusivo, abierto a cualquier persona.

Las transformaciones acaecidas en el arte del siglo XX, y la emergencia tridimensional y activa de la obra de arte en contacto con lo real, han abierto progresivamente la mirada del museo, atravesando ese espacio reproductor de lo que significó el canon hasta el modernismo. Paulatinamente el museo ha pasado de ser contenedor de arte a un espacio que se articula con las distintas capas sociales, intentando visibilizar lo que no está presente en el arte, e incluso movilizand acciones propositivas que generan nuevos discursos. En este giro etnográfico del artista es importante que este trabaje con una comunidad y esté inmerso en ella. “Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien para crear un mapa de ellas (mapping), sino también su historia para narrarla” (Foster 2001: 206).

En esta deriva de la transformación de las artes visuales y del espacio museo con su apertura a la danza, se considera el beneficio mutuo para las artes visuales y la danza “[...] is to consider how dance’s presence in the museum reconfigures the very nature of the visual in the visual arts. [...] What is dance doing for the museum if not intensifying its drive to accumulate time and extend the boundaries of the visible to ever-widening domains?” (Franko y Lepecki 2014: 1). Ambos

plantean si la danza se amplía al acercarse al museo para reimaginar sus modos de existir en esferas más amplias.

Todas estas cuestiones tienen que ver con los descentramientos artísticos que a partir de los años 50 vienen impulsados por dimensión performativa de las artes paralelamente a la importancia del proceso y los nuevos territorios relacionales del arte (Sánchez 2003: 54). Se provoca así la expansión del arte y de la danza hacia nuevos territorios, nuevos públicos y nuevos participantes. Producto de ello son la áreas educativas y participativas de los museos que definen ese territorio social al que se abre. Para García Sandoval, director del MUBAM, el museo es un lugar de participación:

[...] se produce un “nuevo escenario”, en el que los museos desarrollan actividades que dan como fruto representaciones que expresan y reflejan, realidades internas, motivos afectivos y emocionales [...] La nueva relación no es solo un acercamiento del visitante al museo, sino que incluye una actividad directa del museo dentro de la comunidad, y un esfuerzo de “responsabilidad social” que impacte positivamente en la calidad de vida de la ciudadanía. (García Sandoval 2015: 36–37)

Otro ejemplo, además de los expresados en este capítulo –sin ser exhaustivos-, la participación de la diversidad en el museo la vemos en el área educativa del Museo Carmen Thyssen de Málaga, como expresa el programa de Educación y acción cultural actual, en cuya introducción cita uno de los proyectos iniciados en el 2022 con chicas adolescentes con TCA en fase de recuperación de su salud (Sanguino 2023: 3).

3.2 Experiencias de danza inclusiva en el museo contemporáneo

En el año 2023 *Ruedapiés* desarrolla el proyecto artístico *Sinapsis Danza inclusiva y artes performativas*, en el Centro Cultural Las Cigarreras y en el Museo de Arte contemporáneo de Alicante (MACA), haciendo además una adaptación para el Museo de Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia en Cartagena-MURAM. Uno de los objetivos que ha perseguido este proyecto educativo y creativo es el acercamiento de las personas con diversidad funcional a la cultura contemporánea, y para ello era necesario desarrollarlo *in situ*, dentro de esos espacios. El propósito era que los participantes, un grupo heterogéneo compuesto por personas con y sin diversidad funcional, de diferentes ámbitos y con distintos grados de experiencia previa en arte, pudieran interactuar entre ellos y con los lugares del arte, siendo agentes activos de los procesos creativos. Era importante que la obra expuesta fuera un elemento motivador articulado a través de cada participante y del grupo,

para que este diálogo pudiera resolverse en una apropiación del arte, un derecho universal.

En la Declaración Universal de los derechos Humanos de 1948, tras la crisis de la 2ª Guerra Mundial, se recogen una serie de derechos básicos, entre los que aparece el derecho a la cultura para toda la población, y por tanto para las personas con diversidad (Naciones Unidas 1948). Sus actualizaciones responden a la concreción de líneas de actuación más precisas donde se enmarcan el Pacto Internacional sobre los Derechos Económicos, Sociales y Culturales –PIDESC– de 1966, y sus posteriores concreciones. En el artículo 30, dentro del apartado E, de la Observación General N° 21 (2010), del PIDESC de Naciones Unidas, se observa una referencia al derecho a la cultura de las personas con diversidad funcional, no solo como receptores, sino también como creadores.

En el párrafo 17 de las Normas uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad se dispone que “los Estados velarán por que las personas con discapacidad tengan oportunidad de utilizar su capacidad creadora, artística e intelectual, no solamente para su propio beneficio sino también para enriquecer a la comunidad...”. (Naciones Unidas 2010: 8)

En *Sinapsis*, ha importado la apropiación de las obras de arte del MACA, de los contenidos propuestos y la devolución en forma de creación propia, individual y colectiva de los participantes. De esta forma se ha hecho accesible un espacio cultural con contenido contemporáneo que habitualmente se percibe alejado de los intereses de las personas con diversidad intelectual o, incluso, solo dirigido a una población selecta, entendida en arte.

En la acción mediadora con el museo ha habido un acercamiento mediante elementos sensoriales junto a la comunicación corporal con todo el grupo. Más allá de intentar explicar una obra con palabras, algo subjetivo de cada visitante del museo independientemente de lo que expresen los catálogos de arte, hemos creado un universo paralelo estando dentro, haciendo que el espacio de taller estuviera inmerso en cada planta del MACA y del MURAM. Sólo a partir de esta convivencia con el contexto, con las devoluciones corpóreas de cada participante, ha surgido una co-creación colectiva, en diálogo con la obra previa. Si se da a las personas los contextos y herramientas necesarias para crear en danza y artes interdisciplinares, fomentando la decisión propia, pueden ser cocreadores de una obra digna de ser vista y percibida como bien cultural. Las acciones performativas desarrollada se mostraron a un amplio público, el cual, en los diálogos posteriores, expresó su sorpresa por ver una creación y no solo a personas con discapacidad ayudadas por otras. No se trata solo de un acto de autoexpresión, quizás más en los ámbitos de actividades terapéuticas, sino de una creación artística cargada de simbología y metáforas que ya no son solo producto de una experiencia propia, ni de una traduc-



Fig. 4: *Sinapsis* (2023), de María Luisa Brugarolas (Compañía Ruedapies). Fotografía de José María Rodríguez.

ción de una obra del museo, sino resultado de una construcción colectiva sembrada de los descubrimientos personales que emergen como una obra interdependiente. Ello constituye una apropiación de los contenidos del museo que se hicieron también accesibles al público diverso, cuya atención se capta porque este se siente incluido dentro de la diversidad de expresiones y porque se le invita a devolver corporalmente sus sensaciones en algo que casi siempre acababa en una catarsis colectiva que disuelve a *performers* y público.

Todo ello en *Ruedapies* es el resultado del propio proceso de trabajo, con metodologías inclusivas paritarias y unos objetivos educativos y profesionales que parten de las necesidades del grupo y su idiosincrasia. “Los museos pueden servir para dignificar al colectivo de personas que viven con una diversidad funcional psíquica e intelectual, favoreciendo una percepción diferente y más positiva, a través de su vertiente más creativa y más participativa” (García Sandoval 2015: 37–38).

Además de las experiencias de creación en danza inclusiva realizadas por Ruedapies, apuntamos algunos ejemplos como MU_DA. Museo y Danza, en el Museo Thyssen de Madrid dirigido por Mercedes Pacheco, docente del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid, con participación de alumnado del mismo centro y jóvenes con discapacidad de Plena Inclusión Madrid.

Partimos de la idea de investigar diversas maneras y metodologías de ver el arte y estar en el museo desde el cuerpo y la danza, generando puentes que igualen las posibilidades y derechos

de todas las personas en función de sus intereses y necesidades. Las artes como herramienta para entender otras realidades y formas de interpretar el mundo [...]. (Educathysen, s.f)

Respecto a este proyecto, nos dice Mercedes Pacheco³:

MU_DA es un proyecto de investigación creado y pensado juntos. Como grupo, están consiguiendo desarrollar una experiencia estética y artística que de forma individual no es igual. Pensaron que el arte contemporáneo sería más accesible para las personas con discapacidad intelectual, pero la realidad es que estas personas tienen una gran capacidad lectora a partir de imágenes de corte más realista, a la vez que empezaron a emerger las historias de vida como forma de entender la obra y ampliarla.

Juan Llorens, director del colectivo de danza inclusiva La Tralla, en relación a la intervención en el Museo Jorge Rando de Málaga se plantea cómo transmitir el espíritu expresionista del museo al grupo:

Partiendo, de que los propios principios del expresionismo son extrapolables a cualquier época, no teníamos que hacer ninguna teatralización del espíritu, tan solo teníamos que trabajar con los sentidos de manera que conectáramos con nosotros y con nuestro entorno de una forma diferente, más subjetiva. Y la solución nos la dio de nuevo el arquitecto Pallasmaa: dando prioridad al sentido del tacto y del oído sobre la vista. (Llorens 2018: 226)

Llorens⁴ desarrolló una metodología basada en la exploración de un elemento dado, la muestra ante compañeros, la transferencia al papel dibujando y la colaboración entre los miembros del grupo, descubriendo conjuntamente las relaciones que unirían parámetros de los diferentes lenguajes artísticos aplicados a las obras del museo.

Observamos que, aunque las experiencias de relación de cada proyecto sean diversas, el museo se puede convertir en un estimulador de lenguajes menos racionales, más conectados con la expresión pura, que deviene simbólica. A través de las herramientas de interacción propuestas en estos procesos, se favorece la comunicación con las personas y, particularmente, con las personas con diversidad cognitiva que activan su motivación y amplían las modalidades de recepción y emisión, utilizando las obras como herramienta de generación de su propio discurso.

3 Conversación digital mantenida el 11 de noviembre del 2022.

4 Conversación telefónica mantenida el 23 de agosto del 2023.

4 Procesos de participación activa

Los procesos de Ruedapiés, ante una sociedad segmentada, recuperan una comunicación transversal que atraviesa los lenguajes normativos de la danza y las artes escénicas, la estratificación de las disciplinas y estilos, la división entre profesionales-no profesionales, el aislamiento etario, los conceptos de arte- salud-democracia cultural y las diferencias entre proceso/producto o público/*performer*. Frente a las separaciones, abrazamos la expresión del ser humano en toda su dimensión, alejándonos de códigos estéticos que restrinjan la capacidad de comunicación; creemos en la transdisciplinariedad que traspasa los límites, compartimos espacios comunes de investigación activa en grupos heterogéneos donde todos aprendemos de todos. La diversidad de los grupos de creación es amplia: personas con y sin diversidad funcional, amplio rango de edades, con experiencia en arte y sin ella. Los procesos están centrados en el desarrollo artístico de las personas y el grupo; creando en conjunto todos ganamos en salud y en cultura compartida. Hay un paralelo con los postulados del *arte relacional* “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social [...]” (Borriaud 2008: 13). La transformación social no proviene de un nuevo relato construido, sino de provocar situaciones que susciten nuevas relaciones donde antes no las había.

Cuando nos planteamos en *Sinapsis* que los participantes habitaran un espacio de cultura contemporánea, lo corporeizaran e hicieran devoluciones creando obras nuevas, ello no vino a través de una comprensión racional y recreación ante la obra-arte culto. Su creación propia procedía de un mecanismo de colisión corpórea con los contenidos del museo y de compartir espacio-tiempo-energía entre personas muy diferentes. Esto es básicamente la idea del “arte como creación permanente” de Filliou para quien lo importante de la obra de arte era la propia creatividad más allá de si tenía difusión en mercados de arte (Collet, et al. 2003: 12). Vemos de nuevo una noción de arte abierta, sin importar si se ajusta a unos cánones aceptados o no. Y lo importante es que formamos una comunidad en la que estando juntos podemos resistir y deconstruir relaciones dominantes de poder, entre nosotros y el museo y entre nosotros mismos. Entre tanta atomización inoperante “Hace falta una inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro” (Nancy 2000: 15)

Todo ello nos remite a un arte en flujo –nuestro proceso en cada taller, diferentes acciones, con diferentes obras, colecciones que cambian y que de un día para otro no están, el público que deambula y que también se para y nos observa como contenido vivo del museo–, y a una comunicación que impregna el resto del día en nuestros quehaceres cotidianos. Los turistas que visitan el museo como parte de su ocio cultural, junto a obra “real”, la catalogada como arte profesional,

encontraban otra obra, la de “carne y hueso” que éramos nosotros, interviniendo entre las piezas del museo y devolviendo algunos gramos más de esa realidad que no aparece en su guía. Los procesos participativos provocan devoluciones de los participantes sorprendentes e inesperadas. El medio se convierte en un espacio subjetivo para cada persona y para el grupo: “nos ofrece una experiencia subjetiva, determinada por cómo cada persona habita ese medio, de tal suerte que aun estando todos en el mismo espacio, cada uno tiene su particular relación con el mismo” (Agamben 2002: 46). Un poema que trajo un participante de *Sinapsis* fue usado por todos los miembros del grupo para arrojar palabras sobre las obras del museo. Así “tomando mi cuerpo como representante de otros cuerpos, arrojando mi cuerpo a la lucha” (Hogue 2003: 29) nosotros arrojamos palabras a las obras para que estas transformen nuestros cuerpos en nuevas obras. El sistema de los procesos culturales y sociales enjuicia quién puede y quién no puede entrar en un determinado lugar y quién puede ser reconocido como un experto, pero

La política sobreviene cuando aquellos que (no tienen) tiempo, se toman el tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que deviene sufrimiento. (Rancière 2005: 18–19)

Otras veces “la voz” es la presencia de una acción simple. La mano apretada y deformada por la espasticidad busca la manera de empujar un cuerpo ajeno, el cual, ya receptivo, se propulsa al empuje y despliega en el espacio, mientras el dueño de la mano sigue al propulsado empujándose sobre la punta de sus pies contraídos que lo desplazan sobre la silla de ruedas. En la diversidad cognitiva y en la danza hay una conciencia que reside en la acción corporeizada y no en la verbalización de lo que ocurre. Esta presencia que ya ocurre y está en continuo proceso, es articulada por la presencia del otro, del espectador. “PRESENCE does not make anything extraordinary appear. Instead, it marks the emergence of something very ordinary and turns it into event: the nature of human beings as embodied minds” (Fischer-Lichte 2012: 116). No somos, sino que siempre estamos en estado de ser, como el cuerpo de la diversidad funcional, que siempre está en continuo cambio por su naturaleza performativa, pero justamente eso es lo que le hace no poder ser apresado en un solo molde, o un canon discapacitante. “I happened...And now I happen everyday” (Kupperts 2013: 218).

5 Conclusiones

Los procesos escénicos de danza inclusiva potencian las diversas expresiones en las que emergen acciones alejadas de los cánones estilísticos de la danza, visibilizando a la persona con diversidad funcional más allá de la normatividad, fundiendo su presencia en el conjunto de la comunidad. Se potencia la presencia expresada en las diferentes corporeizaciones que resultan de una misma acción. Lo que vemos y experimentamos como público nunca es algo fijo, porque en los procesos performativos no se llega a un resultado que siempre sea el mismo; no hay una progresión lineal en cuanto a la masterización de una danza prefijada, regulada por una normativa estilístico-estética. Cada día, en Ruedapies, es un proceso, un estado cambiante y mutable sujeto a la transformación, un reflejo inapreciable de la realidad, lejos de la mirada homogénea.

La comunidad de la danza inclusiva ocurre porque encuentra puntos de unión dentro de la heterogeneidad, porque construye una red de relaciones y apoyos mutuos donde hay espacio para respirar-nos. Siguiendo el discurso de los ritos de paso (Van Gennep 1909: 25), los aprendizajes suceden en un espacio liminar, donde todo puede pasar cuando las personas se despojan de las miradas cosificadoras; en ese tránsito donde el individuo y el grupo no tienen una identidad definida es donde las personas encuentran desorientación, pero también un inmenso poder creativo. Los grupos heterogéneos que tienen vivencias inclusivas transforman su vida cotidiana, de una parte con una mayor capacidad de acción y de otra con mayor empatía hacia las personas con discapacidad.

El público que recibe estas manifestaciones inclusivas cambia sus estereotipos, tanto sobre el arte, que se vive como un proceso abierto, como sobre quienes pueden crear, sintiendo que el arte está más cerca de ellos como público y que la inclusión repercute positivamente en todos. El estado de ser se da en proceso continuo y no puede apresarse en un canon o estado normativo. Cuando ese flujo se pone en contacto con una mirada abierta al arte, se transforman el espacio y las relaciones.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2002. *L'aperto: L'uomo e l'animale*, Turín: Bollati e Boringhieri.
 Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*, Barcelona: Anagrama.
 Bourdieu, Pierre. 2000. *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
 Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Brugarolas, María Luisa. 2013. “Corpo in Divenire. Espacios en Movimiento”, en: César Espada, Carlos Contreras (Coords.), *Guía Psicogeográfica de Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación del Gobierno de España:127–137.
- Brugarolas, María Luisa. 2016. *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*, tesis doctoral, Valencia: Riunet-Universitat Politècnica de València.
- Centrale Montemartini. Eventos corporativos, en Centrale Montemartini, en <https://www.centralmontemartini.org/es/infopage/eventi-aziendale-18> [6.6.2023].
- Cócola, Agustín. 2013. “Monumentos históricos y escenografía urbana en la Roma de Mussolini”, en: César Espada, Carlos Contreras (Coords.), *Guía Psicogeográfica de Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación del Gobierno de España: 39–47.
- Collet, Michel, et al. 2003. *Robert Filliou. Genio sin Talento*, Barcelona: MACBA.
- Cooper, Ann. 1997. *Choreographing Difference*, New England: Wesleyan University Press.
- Davis, Lennard J. 1997. “Constructing Normalcy”, en: Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies*, New York; London: Routledge: 7–28.
- De Seta, Cesare. 2012. “La tradizione del Grand Tour”, en: María Diez Ibargoitia, Carlos García Fernández (Coords.), *A Roma /Da Roma*, Madrid: Real Academia de España en Roma:13–17.
- Diez Ibargoitia, María. 2012. “Los arquitectos de la Academia de España en Roma”, en: María Diez Ibargoitia, Carlos García Fernández (Coords.), *A Roma /Da Roma*, Madrid: Real Academia de España en Roma:129–141.
- Educatyssen. s/f. “Educación y Acción social. MU_da. Museo y Danza”, en <https://www.educatyssen.org/programas-publicos/educacion-accion-social/muda-museo-danza> [11.11.2022].
- Fischer-Lichte, Erika. 2012. “Appearing as embodied mind”, en: Gabriela Giannachi, Nick Kaye y Michael Shanks, *Archeologies of Presence*, London: Routledge: 103–118.
- Foster, Hal. 2001. *El Retorno de lo Real*, Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- Franko, Mark; Lepecki, André. 2014. “Editor’s Note: Dance in the Museum”, en: *Dance Research Journal*, 46: 1–4.
- Gallipoli, Milena. 2020. “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”, en: *Historiografías*, 19 (1): 106–121.
- García Sandoval, Juan. 2015. “Museo, arte y salud como punto de encuentro y cultura inclusiva. Relaciones, experiencias y buenas prácticas en museos españoles”, en: *Heritage & Museography*, 16: 33–46.
- Gooffman, Irving. 1963. *Stigma*. London: Penguin.
- Hoghe, Raymund. 2003. “Arrojar el cuerpo a la lucha”, en: Jose A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (eds.), *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 27–50.
- Kuppers, Petra. 2013. *Disability Culture and Community Performance*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Llorens, Juan Bautista. 2018. “Un acercamiento al expresionismo a través de los sentidos”, en: Díaz, Ana María. (Coord.), *Danza, investigación y educación: experiencias interdisciplinares con música, literatura y teatro*, Málaga: UMA Editorial: 231–236.
- Naciones Unidas. “Observación general N° 21, Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párr. 1a del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). Consejo Económico y Social. Naciones Unidas. 17 de mayo de 2010. E/C.12/GC/21/Rev.1.”, en <https://digitallibrary.un.org/record/679355?ln=es> [10.7.2023].
- Naciones Unidas. “Declaración Universal de los derechos Humanos. Adoptada y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948”, en <http://www.un.org/es/documents/udhr/> [10.7.2023].
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *La comunidad Inoperante*, Santiago de Chile: Escuela de Filosofía U. Arcis.

- Ranciere, Jacques. 2005. *Sobre Políticas estéticas*, Barcelona: Servicio de Publicaciones de Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sánchez, Jose Antonio. 2003. “Nuevos espacios para el arte”, en: Jose A. Sánchez, Jose A. Gómez (coords.), *Práctica Artística y Políticas Culturales*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia: 47–63.
- Sanguino, Eva. 2023. “Programa de Educación y Acción Cultural 2023–2024”, en Museo Carmen Thyssen Málaga: 3, en <https://www.carmen Thyssenmalaga.org/educacion> [13.9.2023].
- Van Gennep, Arnold. 1909–2008. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.



II Públicos, diferencia y accesibilidad

Alba Gómez García

Diversidad funcional y adaptación para innovar la creación artística: *El teatro de los ciegos* (1873)

Abstract: Adaptation in creative processes, with attention to functional diversity, allows for the participation of a greater number of people. In addition, when functional diversity intervenes in the conception and development of an artwork, this creates opportunities for cultural and established artistic codes to be questioned, and for the adoption of significant formal innovations. *El teatro de los ciegos*, by Francisco Cutanda, exemplifies this hypothesis in the social, cultural, and theatrical context of the First Spanish Republic (1873–1874).

Palabras clave: diversidad funcional, ceguera, teatro, radio, vanguardia

Key words: disability, blindness, theatre, radio, avant-garde

1 Introducción

En los procesos creativos, la atención y el aprovechamiento de la diversidad humana y, en particular, de la diversidad funcional, permiten que un mayor número de personas participe de dichos procesos, gracias a algún tipo de adaptación, lingüística, medial, genérica, estética, etc., y que opera sobre procesos de transferencia y, sobre todo, de interpretación (cf. Pavis 2018: 19–22; Elliot 2020: 34–38). Por añadidura, cuando la diversidad funcional interviene de manera activa en la concepción y en el desarrollo de la obra artística –escénica, literaria, plástica, cinematográfica o audiovisual–, se ofrece la oportunidad de cuestionar los códigos establecidos en cada caso e, incluso, de emprender innovaciones formales de mayor calado.

De acuerdo con esta premisa, se propone un estudio de caso cuya singularidad e interés descansan en la anticipación con que se publican sus planteamientos teórico-prácticos y en las repercusiones formales derivadas de incorporar la diversidad funcional a los procesos creativos y de recepción. En 1873, Francisco

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

Alba Gómez García, Universidad Alfonso X El Sabio/ReDiArt-XXI

Cutanda publicó *El teatro de los ciegos*, un tratado que pretendió extender el disfrute del teatro a la comunidad de ciegos. Por otro lado, el autor concluyó que la estética de este sistema podría reavivar el interés del público hacia el arte dramático, en un período en el que las formas populares carecían del respaldo de la crítica. Además, la innovadora propuesta de *El teatro de los ciegos* se adelanta varias décadas a la irrupción del teatro radiofónico, una de las prácticas de mayor impacto en la segunda mitad del siglo XX.

En primer lugar, se propone un recorrido sucinto por el imaginario popular en torno a la ceguera y el ciego, de cuyo sustrato Francisco Cutanda tomó elementos para crear su tratado escénico. Después de examinar el contexto teatral del siglo XIX, procederemos a valorar la propuesta social, cultural y estética de *El teatro de los ciegos*, analizando las ideas principales del texto. El artículo se cierra con algunas conclusiones.

2 La ceguera y el ciego en el imaginario popular

El historiador del arte Moshe Barasch (2003) sostenía que la imagen del ciego se caracteriza por una cierta ambigüedad o ambivalencia, que suscribe el modelo tradicional, moral o religioso de explicar la discapacidad (Pérez/Chhabra 2019: 10). Así, si la privación del sentido máspreciado de todos, la vista, hace al ciego un ser desgraciado, lo dota sin embargo de la capacidad exclusiva de comunicarse con la deidad (Barasch 2003: 14). Por su parte, Carlos Reyero subraya la problemática caracterización iconográfica del ciego, pues, a diferencia de otros tipos de diversidad funcional, no existen signos que indiquen de forma inequívoca que una persona posee un espectro de visión significativamente menor en relación con los valores normales (Reyero 2005: 108; cf. Rowell 2021). Al ciego se lo ha representado adoptando una postura distintiva –cabeza alzada, mirada perdida, manos tentando el espacio– o mediante elementos externos: bastón, instrumento musical, un lazarillo y un perro guías, etc. Desde el estudio del folclore y la literatura, Julio Caro Baroja se refiere al ciego recitador, poeta y músico como un arquetipo viviente, cuya asociación con las actividades poéticas y musicales ha perdurado desde la Grecia Antigua hasta el siglo XX, con las figuras descollantes de Homero y John Milton, o los juglares ciegos de los países mediterráneos. De ahí que el ciego, que vive de la palabra y el sonido, figure como “representante del *Verbo*, de la voz” (Caro Baroja 1990: 49–52) y pueda ser identificado como un transmisor oral del patrimonio literario y cultural de una sociedad.

La comprensión de la ceguera cambió en el siglo XVII, cuando los pensadores y científicos cuestionaron la premisa de que la vista –situada en lo más alto de la

jerarquía de los sentidos, por tratarse del más intelectual— brinda una experiencia inmediata y satisfactoria del mundo sensible. Tanto René Descartes como el propio estilo barroco cobraron plena conciencia del engaño de los sentidos, lo cual propendió a la secularización y humanización de la figura del ciego en el arte (Barasch 2003: 190–201). En *Los placeres de la imaginación* (1712), Joseph Addison amplió la concepción cartesiana del hombre, compuesta por la esfera superior de la razón y la esfera inferior de los sentidos, más un estadio intermedio correspondiente a la imaginación, que no requiere directamente del sentido de la vista para generar percepciones visuales (Addison 1991: 30). El escritor inglés atribuyó a la imaginación el poder de perfeccionar la naturaleza y crear mundos nuevos (1991: 201–202), además de conferirle un valor cognoscitivo; no obstante, por debajo del procedimiento habitual de la razón (1991: 133). En otras palabras, para Addison, la observación del mundo irá acompañada de la acción transformadora de la imaginación y, por extensión, del arte (1991: 79).

Poco después, en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (1749), Denis Diderot manifestará que la ausencia de visión del ciego se apoya en el sentido del tacto, su memoria e imaginación, y que, si bien esta manera de percibir el espacio e interactuar con el entorno eran distintas a los procedimientos habituales en el vidente (Diderot 2002: 24), no en vano, la naturaleza, la inteligencia y la moral del ciego no eran inferiores (2002: 19). Semejante explicación racional, e incluso atea, de Diderot sobre el enigma de la ceguera desencadenó la condena de su obra y la encarcelación del filósofo. Una década más tarde, David Hume sostendría, en *La norma del gusto* (1757), que la singular configuración interna del organismo humano hace que cada individuo perciba determinadas cualidades de los objetos de un modo distinto al de sus semejantes. Por eso, un “estado defectuoso” en la persona invalidaría su experiencia como constitutiva de una *norma* del gusto y del sentimiento. Hume cree en la necesidad de ese estándar de perfección, pero es consciente de su relativismo, justamente en virtud de la diversidad humana, de ahí que admita la posibilidad de una norma que no dé exacta cuenta de la realidad, sino de “una completa o considerable uniformidad de sentimientos entre los hombres”: no importa que los colores sean fantasmas de los sentidos —explica—, si la mayoría de nosotros los percibimos de forma similar (Hume 2008: 46). Asimismo, el filósofo escocés defiende la oportunidad de que las personas refinan su gusto mental, que “debe consistir en la percepción exacta y pronta de la belleza y la deformidad”, aun con independencia de las diferentes facultades sensoriales (2008: 49).

En el siglo XIX, la representación del ciego ha trascendido las imágenes religiosas y simbólicas, ha perdido la dimensión moral negativa que se le atribuía en el pasado y abunda ahora en la realidad de un colectivo socialmente marginado. No en vano, la ceguera se asocia con otras capacidades y una cierta nobleza, que

lo acomodan indistintamente en un lugar privilegiado en el paisaje del tipismo costumbrista español o en las visiones artísticas y literarias, más realistas, sensibles y dramáticas (Reyero 2005: 113–119). Basta comparar las imágenes del ciego en dos obras tan distintas como el ensayo *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), de A. F. del Río y Juan Pérez Calvo, y la novela *Marianela*, de Benito Pérez Galdós (1878), cuyo personaje ciego es Pablo Penáguilas:

Es la [figura] del ciego, a quien cubren canas por más que no las peine; camastrón de por vida, bachiller en embustes, licenciado en malicia y doctor en charla sin haber asistido a seminario, universidad ni colegio: chalán de noticias, mercader de jácaras y baratillero de fenómenos sin que se le incluya en las listas del subsidio, saludémosle con la afabilidad y cortesanía de que seamos capaces, por advertirse en él toda la perfección, toda la belleza, toda la bizarría del modelo. (Del Río y Pérez 1843: 474)

No conozco el mundo más que por el pensamiento, el tacto y el oído. He podido comprender que la parte más maravillosa del universo es esa que me está vedada. Yo sé que los ojos de los demás no son como estos míos, sino que por sí conocen las cosas, pero este don me parece tan extraordinario que ni siquiera comprendo la posibilidad de poseerlo. (Pérez Galdós 2009: 16)

La actividad profesional del ciego consistió, por lo general, en la transmisión oral de la literatura y la cultura, normalmente de carácter popular. En España, los ciegos disfrutaron de privilegios reales con los que podían pedir limosna sin ser considerados menesterosos o delincuentes (Díaz 1996: 14). No obstante, los ciegos convivían con ellos y compartían el ambiente de la mendicidad y del hampa, acaso por su necesidad de tomar contacto con el registro de estos hablantes y sus experiencias y anécdotas, propias del estrato social más bajo de todos (1996: 35). Vendían gacetillas, relaciones, estampas, romances u oraciones, en un constante tránsito –a veces, en asociación con otros ciegos–, recorriendo plazas, mercados y romerías, sin despertar suspicacias entre las fuerzas del orden. También solían portar un instrumento de cuerda no temperado, con el que reproducían las melodías oídas en el teatro y en los grandes salones (1996: 23–30).

El ciego transmitía, e incluso creaba, sus composiciones por y para un público popular (Caro Baroja 1990: 60; Díaz 1996: 65), que acertó en denominarlas “literatura de cordel”. Según Caro Baroja, esta es, en esencia, “el reflejo de las pasiones más populares, según se ha manifestado de cuatrocientos años a esta parte” (1990: 524), hasta la decadencia del género, a comienzos del siglo XX. Con frecuencia, los ciegos se servían de romances y canciones, pero, a partir del siglo XIX, incorporaron sus propias adaptaciones de novelas cortas de origen francés e inglés, y de obras teatrales, como sainetes, autos, tonadillas, monólogos, entremeses y reducciones de zarzuela y de ópera, entre otros géneros (Díaz 1996: 65). En este sentido, Joaquín Díaz llama la atención sobre la importancia de los ciegos “como portadores y difusores de



Fig. 1: *Que viva la Pepa. Ciego que toca la Chinfonia y su lazarillo* (ca. 1820), de José Vázquez. Imagen de obra en dominio público procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, bajo licencia CC.

un material que, una vez interpretado, entraba en un largo proceso de tradicionalización, surgiendo [*sic*] variantes y adaptaciones” (1996: 30).

En cuanto a las características de la literatura de cordel, el antropólogo y folclorista español describe su acostumbrado tono chocarrero, expresivo, piadoso y hasta religioso, que colocaban al ciego en el punto de mira de las instituciones custodias de la moral. La literatura de cordel era susceptible del desprecio de quienes la consideraban de mal gusto, y fue objeto de persecución, asimismo por alterar el orden social. Caro Baroja refiere precisamente el informe hostil que el político liberal Salustiano Olózaga escribió en contra de la hermandad de ciegos de Madrid. En este documento, fechado en 1834, proponía su supresión, no solo porque –en virtud de los privilegios concedidos al colectivo– ejercía el monopolio “de cantar en la calle e imprimir ciertos textos, de suerte que hacía una guerra declarada a libreros, vendedores y cantares que no fuesen ciegos [...]”. Para colmo, Olózaga señalaba el hecho lamentable de que los ciegos hubiesen abandonado los romances y la poesía épica de antaño, para centrarse en las hazañas de “bandidos, contrabandistas y malhechores en general”, con vidas “desordenadas y violentas” (1990: 10). Además, los mensajes que transmitían los ciegos brillaban por su ambigüedad y por la vocación de jugar constantemente al equívoco. Por consiguiente, este compendio de informaciones y manifestaciones populares presentaban una escasa fiabilidad y entrañaban una amenaza para los valores morales y culturales instituidos (Díaz 1996: 51).

Un último aspecto destacable de este proceso de comunicación es el empleo de la entonación y la voz, con las que el ciego acentuaba el efectismo de sus relatos truculentos (1996: 19 y 72), cuya influencia se deja notar en el esperpento de Ramón del Valle-Inclán (Caro Baroja 1990: 15).

3 El sistema y los códigos teatrales en la España del siglo XIX

El teatro de los ciegos se publicó en la I República española, aunque su autor debió de comenzar a escribir el tratado en la década anterior (Cutanda 1873: 107). El origen del proyecto coincide así con un período histórico convulso, donde el teatro contrajo una responsabilidad de primer orden, no solo como actividad literaria, sino política y social, en la que se dirimieron verdaderas batallas por el control de la opinión pública y de los imaginarios sociales (Gies 1996: 58).

Uno de los arietes desde los que dirigir el discurso teatral, fue el canon autoral. En cambio, las traducciones y las refundiciones de obras extranjeras no eran bien acogidas por la crítica, que las juzgaba como un signo de degradación del genio

dramático nacional, si bien estas prácticas de adaptación facilitaron el contacto del público español con el teatro europeo (1996: 126–127) Una de las novedades más relevantes fue la creciente popularidad que adquirieron las piezas cortas, satíricas y cómicas, que lograron emanciparse de la función teatral convencional –solían representarse entre actos–, para convertirse en entretenimientos autónomos, en el conocido “teatro por horas” (1996: 35). Asimismo, en la batalla por el control de la representación de la realidad, cabe reparar en la influencia de fenómenos que modificaron la experiencia de hacer y ver teatro, como la proliferación de los teatros privados o caseros.

En otro orden de cosas, la adopción del gas, primero, y de la electrificación, después, repercutieron enormemente en las prácticas sociales, culturales y artísticas colindantes al arte escénico. La teoría teatral decimonónica entendió la luz como un paso en firme hacia el perfeccionamiento de la ilusión de verdad, ya que la prioridad estética y moral del teatro era la reproducción mimética de la realidad. La persecución de tal grado de realismo fundó un debate que alteró la relación del espectador con el hecho teatral: apagar o no apagar las luces de la sala implicaba dirigir la mirada del público al escenario y afianzar en él la ilusión de realidad, pero también conllevaba la privación de los espectadores a exhibirse en sociedad. No será hasta el último tramo del siglo XIX, con la crisis de la representación mimética –avivada por la fotografía y luego por el cine–, cuando los directores de escena europeos Adolph Appia, Gordon Craig, Max Reinhardt, Meyerhold y Piscator se familiaricen con la electricidad como un utensilio creativo y acuñen un auténtico lenguaje de la luz, antesala de la renovación integral del teatro europeo.

4 Autoría, recepción y análisis de *El teatro de los ciegos*

Francisco Cutanda Domero nació en Madrid, el 26 de febrero de 1807. Era hijo del juez Miguel Cutanda, alcalde de Casa y Corte, y de Antonia Domero de Jarauta. En contra de su voluntad, debió imitar los pasos de su padre en la judicatura, si bien intentó dedicarse a la enseñanza pública y trabajó en la Biblioteca Real. Finalmente, se convirtió en un prestigioso abogado en Madrid y La Habana: “[p]arecía llamado a un porvenir más brillante, pero ya por su carácter o por sus hábitos particulares, se ha contentado con una modesta posición” (Anónimo 1860: 230) Sus contemporáneos lo recordaron por su desinterés, recelo y falta de ambición en la función pública, pero también por “su genio festivo y un tanto sarcástico”. (1860: 232). Precisamente, Cutanda escribió composiciones anónimas de crítica po-

lítica y social, como *La navaja* (1856) y *La lisonja* (1858).¹ Entre sus obras, figuran la novela epistolar *Cándida* (1873) y *Doña Francisca* (1869), además de otros cuentos satíricos, algunos publicados en *La América*. El abogado y escritor contrajo matrimonio con Josefa Salazar y tuvo una hija. Francisco Cutanda ingresó en la Real Academia en 1861 y falleció el 16 de enero de 1875.

Esta semblanza, forzosamente breve, no proporciona indicios que aventuren la génesis de *El teatro de los ciegos*. Acaso su interés por las prácticas literarias menos convencionales y su compromiso social arrojen algo de luz al respecto. De hecho, Cutanda dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia a *El epigrama en general, y en especial el español* (1865). Precisamente, le atraía la forma breve y modesta del género, a menudo tildada de frívola y vulgar, pues le parecía que el epigrama contribuía a defender y conservar “un orden tan admirable y no menos importante que el civil y político” (Cutanda 1865: 10). Asimismo, el escritor se rendía al epigrama por su cualidad improductiva, que lo alejaba de la máxima positivista de su tiempo: “Atento el mundo á la transformación universal [...], que todo lo que no sea *organización social, manantiales de riqueza, aumento del bienestar, goces directos, efectivos y actuales*, lo mira con desdén y hasta con desprecio” (1865: 36).

El académico publicó *El teatro de los ciegos* en la recta final de su vida, por lo que no tuvo ocasión de desarrollar su “experimento” (1873: 19), ni de contrastar su recepción crítica. La prensa acogió positivamente el tratado, “escrito con la noble intención de procurar la honesta distracción a los desdichados que carecen del precioso sentido de la vista” (Cortázar 1874: 429), si bien Cutanda no declaró explícitamente que su obra se dirigiese solo a los ciegos. Por eso, otros lectores entendieron su propuesta como un divertimento novedoso o como una herramienta pedagógica, como fue el caso del pediatra Manuel Tolosa Latour (1879: 747–748): “[u]n académico venerable y laborioso [...] propuso la formación de teatros infantiles, de un género nuevo, pero que dará muy buenos resultados caso [sic] de aplicarse como él indicó”.

El teatro de los ciegos incluye un subtítulo que se erige como declaración de intenciones y que advierte del carácter integral, estético y económico de su propuesta: “Nuevo y muy sencillo sistema de representaciones dramáticas teatrales, sin aparato ni gasto, en cualquier casa”. Por lo tanto, el texto no es una obra literaria, sino un *sistema de adaptación* teatral y escénica, que opera sobre el texto dramático y el montaje teatral, empleando para ello una estética sencilla, con el fin de extender su disfrute a la mayoría de la población, entre la que destacan,

¹ “Como el filosofar panza no llene, / Dime de algún arbitrio, oficio u arte, / Pero muy liberal, que nos despene” (Anónimo [F. Cutanda], 1858: 29).

principalmente, los ciegos. Sin embargo, a lo largo del tratado, se denomina indistintamente sistema y género, dado que el autor confiesa no estar seguro de las repercusiones formales de su propuesta: “Más enseñará la experiencia, de la que será fácil deducir las reglas después” (1873: 25).

La obra, que se divide en cuatro capítulos, comienza reconociendo su interés por el teatro, por tratarse de un poderoso generador de imaginarios sociales: “No ha inventado el hombre medio más eficaz de diversión, de enseñanza, ni de generalizar la moral y la cultura” (1873: 3), afirma el autor, quien mantendrá un concepto ilustrado del teatro, es decir, como escuela de costumbres. No en vano, Cutanda reconoce la existencia de públicos distintos, que demandan para sí obras de su gusto, con la dificultad consiguiente de procurarles fórmulas nuevas. La solución propuesta acude a la ceguera como fuente de creatividad, cuyos resultados –insinúa el autor– son del todo inesperados (1873: 4). Una vez sentadas las ideas sociales, ilustradas e innovadoras de *El teatro de los ciegos*, Cutanda anuncia que *ha imaginado* –pues dice no haberlo puesto en práctica– “que podría introducirse y generalizarse una honesta diversión enteramente análoga, hija del teatro y, aunque menos culta, todavía muy útil y sumamente recreativa” (1873: 5).

La asociación que Cutanda realiza entre la ceguera y el teatro deviene en un sucedáneo popular que debe sus características a la imagen preexistente del ciego en la cultura. Es, pues, un teatro distinto del “verdadero teatro” (1873: 22) y lógicamente contempla sus propias reglas. El autor afirma que, según ha observado, los ciegos “gozan grandemente en el teatro y raras veces dejan de comprender el argumento, y de enterarse de las situaciones y escenas” (1873: 5). Partiendo de su facultad de concentración, está convencido de que un teatro desprovisto de los atractivos dependientes del sentido de la vista puede ser objeto de disfrute por parte de cualquier persona. Sin embargo, para que la representación resulte satisfactoria, se precisa un texto dramático eficaz y la destreza de los intérpretes al modular sus voces.

En este punto, Cutanda tantea la posibilidad de un teatro exclusivamente audible y se apresura a justificar su viabilidad dentro de los estándares del romanticismo y el realismo teatrales. Por eso, parece obligado a reafirmar “la superioridad de la ilusión perfecta” a la que debe aspirar el arte escénico (1873: 6), aunque discrepa de la preponderancia del sentido de la vista: “no habrá quien niegue, por poco que se detenga a experimentarlo, que la ilusión imperfecta, la que solo se sostiene por la declamación, se aproxima a veces tanto a la otra” (1873: 7). En otras palabras, Cutanda insinúa que, *amputando* formalmente el espectáculo, volviéndolo “imperfecto”, se inaugura una senda conducente a otra perfección, apreciable para los que ven y los que no. Por otra parte, el académico ratifica el modelo dramático basado en la “verosimilitud, dentro de los límites convenidos, los del decoro, los de la consecuencia en los personajes y en el autor [...], la propiedad histórica y

moral, etc.”, en virtud de un “verdadero contrato entre el autor y el público” (1873: 7).

Las reservas del autor de *El teatro de los ciegos* son notablemente significativas en lo que atañe a las consecuencias estéticas de su propuesta para con el sistema teatral instituido, y asume que su propuesta es “un género tan extraño y que ha de ser recibido al principio con tan poco favor” (1873: 25). Lejos de manifestar con claridad su intención de transformar el teatro según un proyecto definido política y socialmente, Cutanda insinúa su deseo de proponer algunas modificaciones, que más bien redundan en la novedad y los beneficios económicos de su invención. Aquí se hace patente el temor del académico al escarnio público a causa de su extravagancia: “Demando aquí un poco de tolerancia y que se suspenda el juicio hasta haberme acabado de oír [sic]” (1873: 10). Pero Cutanda se cree cargado de razones para reivindicar un retroceso consciente en la evolución del arte teatral, puesto que su estética del exceso ha acabado por agotarlo: “No sería esta la vez primera que las invenciones humanas, después de llegar a toda su posible perfección, retroceden a su primitiva sencillez. [...] Dicho se está que mi sistema [...] no se encamina a la modificación ni a la conversión, ni menos a la extinción del teatro” (1873: 6). En el fondo, el escritor es consciente de que, para la sociedad de la época, el teatro es esencialmente mimético y despojarlo de sus atractivos visuales podría acarrearle detractores: “casi a blasfemia sonará la idea de retroceder a los primitivos elementos del drama, desnudándolo de todo su aparato, y sus atractivos, y sus principales gracias” (1873: 10).²

Si bien Cutanda solicita a sus lectores que prueben su sistema teatral antes de juzgarlo, el escritor se previene de las posibles críticas ahondando en la originalidad y la asequibilidad de su propuesta: “todos no pueden asistir diariamente al teatro; y en las sociedades se pierde mucho tiempo, y se pierde sin recreo ni contentamiento de nadie” (1873: 11). El autor alude probablemente a las funciones de teatro casero, que llevaban aparejados multitud de gastos para transportar los elementos escénicos. Sin embargo, Cutanda recalca primero en la accesibilidad, en un sentido amplio que no se detiene a concretar. Solo refiere la existencia de personas que no pueden asistir al teatro por razones de fuerza mayor, a quienes se les aconsejaba —explica el académico— leer “fervorosamente comedias en su casa, y pasen las horas así, lo que es, con mucho, preferible al tedio y al bostezo” (1873: 11).

² En 1874, el periódico satírico *El Cascabel* daba cuenta de la novedad que, escénicamente, sugería el tratado de Cutanda: “Este nombre [teatro de los ciegos] se le puede dar con mucha propiedad á una buena parte del teatro español moderno más aplaudido, porque los que le han tolerado y toleran, indudablemente están ciegos” (*El Cascabel* 1874).

Tras exponer las cualidades y ventajas de su teatro de los ciegos, el segundo capítulo empieza por establecer el género que mejor se aviene a su propuesta. Luego de invitar al lector a imaginarse escuchando, pared mediante, las confesiones de un par de amantes o la discusión de un matrimonio, en una habitación contigua, el académico proclama la idoneidad del drama burgués que, dos décadas más tarde, encumbrará al Premio Nobel Jacinto Benavente: “En todas esas vulgarísimas escenas nos interesamos porque son nuevas, más o menos curiosas o ridículas, y siempre bien representadas por los interlocutores: porque la verdad es más natural y más propia que todo género de representación” (1873: 13). Cutanda parece renegar de la ampulosidad dramática y escénica, “pues todo lo que se ejecuta y se dice se descubre que tiene por principal objeto que se vea y que se oiga [...] lo culto del lenguaje [...] y el atropello de los sucesos y mil y otras circunstancias. [...] Son demasiadas convenciones y la ilusión es flaca, asustadiza, quebradiza” (1873: 13–14). Paradójicamente, estas coordenadas delimitan a grandes rasgos la producción de otro Premio Nobel, José Echegaray, quien no debutará como dramaturgo hasta 1874, con *El libro talonario* y bajo el seudónimo de Jorge Hayesca.

Además, un teatro “íntimo” de las características propugnadas por Cutanda para su teatro de los ciegos, requiere de la ruptura de las convenciones interpretativas, y exigiría “una excelente expresión y una declamación ardiente” (1873: 14) por parte de los intérpretes. En su destreza vocal reposa el éxito de la representación. Así, los actores y actrices deben “conocer que, en la magia de su voz, en la intención, en el colorido, ha de consistir todo, necesitándose prodigiosos esfuerzos para cautivar a un auditorio con tan débiles medios” (1873: 24). El académico apenas concede importancia a la dramaturgia del teatro de los ciegos, para la que prevé “ciertas escenas de alguna viveza y artificio” (1873: 19). En realidad, lo importante es que este nuevo género de textos procure “[la] viveza del diálogo, la diferencia de las voces, la consecuencia de su tono y manera de hablar” (1873: 17).

En última instancia, Cutanda sitúa la teatralidad del espectáculo en *lo que no se ve*, es decir, en la imaginación, “el campo de todas las ilusiones: la preparación del que las busca es la principal condición de su existencia” (1873: 14), y sentencia: “Confía poco en el poder de la imaginación el que para todo requiere que las impresiones sean en el sentido de la vista” (1873: 22). Sin saberlo, el escritor se adelanta a la ficción radiofónica y, en particular, al teatro radiofónico. Mucho más importante que ver –afirma Cutanda– es creer ver, para lo cual, confía en la potencialidad de la ópera, el baile y la pantomima, pues “[e]n ellos prescindimos hasta del imposible absoluto” (1873: 15).

El tercer capítulo expone la disposición correcta del espacio de representación. Cutanda sugiere la aptitud de cualquier habitáculo, siempre y cuando se comunique con otra sala por medio de una puerta, arco o dintel lo bastante anchos como para taparse con una cortina negra, de manera que impida ver lo que

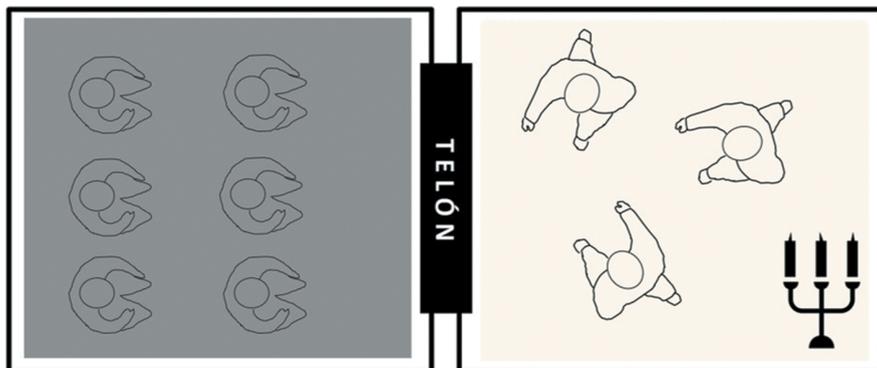


Fig. 2: Esquema de la disposición del teatro de los ciegos. Imagen de elaboración propia (2023), de Alba Gómez.

sucede dentro, pues esta sala quedará iluminada para los actores. La habitación con los espectadores u oyentes deberá sumirse en la oscuridad, por lo que, idealmente, la función habría de transcurrir durante la noche.

El cuarto y último capítulo de *El teatro de los ciegos* examina la forma dramática de las piezas teatrales: “Excusado es decir que este *pobre teatro* requiere sean sumamente sencillas, y en general, que no pasen de un solo acto, habiendo apuntado antes que de cuatro actores no deben de ningún modo pasar” (1873: 21).³ Además, el autor añade: “No considero aplicables a él casi ninguna de cuantas fábulas dramáticas conocemos, aunque sean muy sencillas, sin un retoque, un arreglo especial” (1873: 24). En otras palabras, el teatro de los ciegos se nutre de adaptaciones escritas específicamente para el nuevo medio. Por esta razón, Cutanda recomienda acudir a los relatos universalmente conocidos, provenientes de la religión, la historia y la literatura.

El diálogo es el elemento más importante de estas adaptaciones, que –evitando cualquier exceso formal– deben facilitar al oyente la distinción de los personajes por sus voces y la materialidad de sus respectivos discursos. Las escenas han de ser “seltas, brevísimas, reducidas a la exposición de un carácter puesto en acción [...] que se huya del monólogo, como enemigo declarado de este nuevo sistema” (1873: 24). En la cortedad de las obras, Cutanda espera no extraviar la atención de los oyentes, sobre todo, de los videntes. El académico asume que su sistema de repre-

³ La cursiva es mía. Salvando las distancias, la expresión elegida por Francisco Cutanda recuerda a la teoría teatral acuñada por Jerzy Grotowski en la segunda mitad del siglo XX. Curiosamente, ambas propuestas priman sobre todo el trabajo del intérprete y reclaman un retorno de las formas escénicas primitivas.

sentación no puede apoyarse en los signos legibles del escenario al uso. Las acotaciones, por lo tanto, carecen de sentido y las intervenciones de los personajes tienen que identificarlos –seguramente como arquetipos reconocibles– cuanto antes. Si bien Cutanda considera la introducción de elementos escénicos auxiliares que apelen al oído, como los efectos sonoros, prefiere que su empleo sea puntual, así como la actuación de un narrador en escena, que necesariamente perturbaría la – bastante quebrantada– ilusión de realidad.⁴

El teatro de los ciegos concluye con dos ejemplos de adaptaciones elaboradas por Francisco Cutanda. El primero consiste en cinco diálogos, de entre una y nueve escenas cada uno, que recrean los acontecimientos principales narrados en el Génesis: “El Paraíso”, “La vida humana”, “El sueño de Adán”, “La primera familia” y “Caín”. Como fin de fiesta, el autor añade la pieza, de sabor costumbrista, *Las campanillas*.

5 Conclusiones

El teatro de los ciegos, de Francisco Cutanda, brinda un ejemplo temprano de cómo la atención y el aprovechamiento de la diversidad funcional, particularmente de la ceguera, en el proceso de creación y de recepción teatral, facilita la oportunidad de que más personas accedan al mismo y se beneficien de él, por medio de adaptaciones escénicas y literarias. Es importante destacar el hecho de que el promotor de esta idea fuese un miembro de una institución de vocación conservadora como la Real Academia Española.

Con el fin de crear un sistema de representación teatral accesible, Cutanda partió de un imaginario social establecido durante siglos en torno al ciego. El académico se inspiró en los atributos tópicos que redundan en las cualidades ventajosas de este heterogéneo grupo de población, así como en otras habilidades propias de los ciegos recitadores de su tiempo: una memoria e inteligencia notables, un fino sentido de la audición y una flexibilidad vocal apta para adoptar diferentes registros. Asimismo, Cutanda tomó en cuenta la precariedad de medios con que los ciegos desempeñaban su cometido como transmisores orales, con la intención de abaratar los costes de la representación y democratizar la actividad teatral. Por último, y si bien el autor no resulta explícito en cuanto a si el público

⁴ El narrador en el teatro es poco frecuente y provoca un distanciamiento de los hechos. Las obras que lo integran “se constituyen [...] en verdaderos artefactos teatrales: el teatro con narrador se sitúa así en el terreno de la *mimesis* formal: el autor juega con diferentes modos de expresión” (Abuín 1997: 212–213).

y/o los actores pueden o deben ser ciegos, lo cierto es que tomó la decisión de “discapacitar” al público vidente, para equipararlo con el público invidente y hacerlo participe de su diferente disposición sensorial. El repertorio propuesto por Cutanda debe ser adaptado –simplificado, reescrito y adecuado al nuevo contexto medial (Pavis 2018: 20–21)–, y no contempla los géneros literarios ínfimos, ni los sucesos inveraces o truculentos, lo cual subraya el esfuerzo del escritor por alejar la imagen del ciego del tipismo costumbrista. Por lo tanto, puede afirmarse que las premisas de funcionamiento de *El teatro de los ciegos* propenden al cuestionamiento de una cierta imagen de la persona ciega basada en su incapacidad para ver y en una moralidad dudosa. Por extensión, el escritor logró un sistema de representación accesible a las clases sociales con recursos limitados.

En segundo lugar, cuando el autor de *El teatro de los ciegos* piensa en las personas ciegas como posible público teatral y decide invertir la jerarquía de los sentidos y otorgar preponderancia al oído, Cutanda plantea un desafío a los códigos teatrales basados en la mimesis y la ilusión de realidad fundamentada en la visión. En cambio, propone la legitimidad de “escuchar” la obra de arte adaptada al nuevo medio, bien como forma de deleite, divertimento o alternativa pedagógica para divulgar los grandes relatos religiosos, históricos y literarios. Así, Cutanda impone la palabra a la imagen como vehículo de transmisión, al modo de los ciegos recitadores. Además, apuesta por la brevedad, la sencillez y la elocuencia de la palabra dialogada, lo cual lo oponía a las convenciones teatrales que privilegiaban el drama en tres actos.

En tercer lugar, el estudio de caso de *El teatro de los ciegos* demuestra que la inclusión de la diversidad funcional en el proceso de creación y de recepción puede llegar a emprender innovaciones formales de mayor calado. Por un lado, Cutanda apuesta por regresar a los orígenes del arte escénico, adelantando así una idea básica de las corrientes de renovación teatral, fundadas en la reteatralización de la escena. Por otro lado, la propuesta del escritor aventura una primitiva forma de teatro radiofónico con vocación de servicio público.⁵ Cutanda apenas desarrolló las directrices de adaptación de los textos, pues asumió que estas se estandarizarían a medida que se afianzase la práctica del teatro de los ciegos. No obstante, sus escasas referencias esbozan un primitivo radioteatro, cuya sofisticación posterior lo dotarán de planos sonoros y de las articulaciones

5 Compárense los propósitos de *El teatro de los ciegos* con los del *Teatro invisible*, probablemente el primer programa de divulgación literaria –teatro europeo occidental, novelas y cuentos– de Radio Nacional de España: “Teatro por el aire. De este modo la pura voz humana, sin ayuda de gesto ni de apariencia escénica, intentará definir una dramática sin bordes, diluida en el espacio” (Teatro invisible 1945: 5).

discursivas basadas en el montaje y la combinación de voces, música, efectos de sonido y del silencio (Volpini/Ruiz/Ortiz 2020: 88).

Bibliografía

- Abuín González, Ángel. 1997. *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Addison, Joseph. 1991 [1724]. Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator (edición y traducción de Tonia Raquejo). Madrid: Visor.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. 1987. “Literatura y economía en España. El ciego”, en: *Bulletin Hispanique* 89.1-4: 313-326.
- Anónimo [F. Cutanda], *La lisonja: sátira. Por el de La Navaja*. Madrid: Impr. Fundición y Librería de D. Eusebio Aguado, 1858.
- Anónimo. 1860. “D. Francisco Cutanda. Abogado”, en: *Escenas contemporáneas: revista biográfica y necrológica, científica, literaria y artística* 1.1: 228-232.
- Barasch, Moshe. 2003. *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid: Cátedra.
- Caro Baroja, Julio. 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Istmo.
- Cortázar, Eduardo de. 1874. “Noticias literarias”, en: *Revista de España* 36: 429-439.
- Cutanda, Francisco. 1865. *Discurso leído por el sr. D. Francisco Cutanda en el acto de su recepción el día 17 de marzo de 1861*, Madrid: Imprenta Nacional.
- Cutanda, Francisco. 1873. *El teatro de los ciegos: nuevo y muy sencillo sistema de representaciones dramáticas practicable sin aparato ni gasto, en cualquier casa*, Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Díaz, Joaquín. 1996. *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid: Fundación ONCE.
- Diderot, Denis. 2002 [1749]. *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos* (traducción y notas de Julia Escobar), Madrid: Pre-Textos; Fundación ONCE.
- Del Río, A. F. y Juan Pérez Calvo. 1843-1844. “El ciego”, en AA.VV., *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: I. Boix: 472-482.
- Gies, David Thatcher. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press.
- Hume, David. 2008 [1757] *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, València: MuVIM.
- Elliott, Kamilla. 2020. *Theorizing Adaptation*. Oxford: Oxford UP.
- Pavis, Patrice. 2018. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2.ª ed.), Malakoff: Armand Collin.
- Pérez Dalmeda, María Esther/Chhabra, Gagan. 2019. “Modelos teóricos de la discapacidad: un seguimiento del desarrollo histórico del concepto de discapacidad en las últimas cinco décadas”, *Revista Española de Discapacidad* 7.1: 7-27.
- Pérez Galdós, Benito. 2009 [1878]. *Marianela*, Madrid: Alianza Editorial.
- Reyero, Carlos. 2005. *La belleza imperfecta*, Madrid: Siruela.
- Rowell, Maud. 2021. *Blind Spot. Exploring and Educating on Blindness*, Inklings.
- Teatro invisible de Radio Nacional de España*, Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular, 1945.

- Tolosa Latour, Manuel. 1879. “Bases científicas para la educación física, intelectual y sentimental de los niños”, en: *Revista europea*, 303, 14-12-1879: 737-749.
- Volpini, Federico/Ruiz, Isabel/Ortiz, Miguel Ángel. 2020. “Un espacio en el tiempo: sonido, profundidad y paisaje”, en: Paloma López Villafranca/Silvia Olmedo Salar (coords.), *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca: Comunicación Social: 79-89.

David Ojeda Abolafia

La accesibilidad: la dramaturgia escénica y su vinculación a la percepción de la persona con discapacidad

Abstract: This chapter examines the dramaturgy generated in the development of accessible scripts for people with visual disabilities. Attention is paid to both the referentiality of the works and their discursive and expressive elaboration. The story that frames each description of the stage narrative differs substantially at the level of detail, thus providing a coherent and substantive value from artistic and aesthetic languages, as well as stage and audiovisual references.

The current Spanish rule imposes a model derived from standard audiovisual and cinematographic practices with excessive zeal and rigor, a dead art, different from a living art, such as that of the stage.

Special attention will be paid to current audio description standards to assess what revisions, adaptations and improvements might be necessary to include all the contributions and evolutions of recent years that have facilitated access for people with visual disabilities to culture and art show.

Palabras clave: dramaturgia, escenificación, accesibilidad, inclusión, diversidad

Key words: dramaturgy, staging, accessibility, inclusion, diversity

1 Panorama de la accesibilidad en España

Desde 2005 se produce un cambio sustancial dentro del panorama que conforma la accesibilidad universal en nuestro país. Se genera un espacio de formación y validación dependiente del Real Patronato sobre Discapacidad y del Departamento de Informática de la Universidad Carlos III de Madrid. Surge así el CESyA, Centro Español para el Subtitulado y la Audiodescripción.

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

David Ojeda Abolafia, Real Escuela Superior de Arte Dramático

Esta realidad se vislumbró después de que distintas entidades llevaran años trabajando en la sombra. Estaban encabezadas fundamentalmente por la iniciativa de la organización ONCE que buscaba favorecer la participación de sus asociados en espectáculos. Si en primer lugar se limitaban a sus agrupaciones teatrales, posteriormente penetraron en el entramado artístico de tinte profesional y organizaron actividades y proyectos de funciones accesibles a través de su sistema AUDESC en diferentes salas de exhibición.

También CNSE, Confederación Nacional de Sordos de España, vinculó en distintos momentos el uso de la lengua de signos, así como la implementación del bucle de inducción magnética, con los espacios de exhibición. En esta singladura, FIAPAS, Federación de Padres de Personas Sordas, trabaja, entre otras, en la labor de la atención a la accesibilidad para este colectivo.

Esta labor colectiva fue consolidando la implementación de soluciones como las expuestas en distintas maneras comunicacionales y en lenguajes artísticos diferentes. En primer lugar, las salas de cine comenzaron a programar pases accesibles con subtítulo o audiodescripción en determinados espacios de exhibición. Asimismo, la programación televisiva fue ganando en accesibilidad: especialmente en los programas más vistos (sobre todo, los informativos), pero también en otros de índole política o cultural, así como en películas. Aún se sigue avanzando gracias a los soportes tecnológicos y a las correspondientes directrices que las televisiones incorporan.

Este marco se fue extendiendo y, así, en ese primer lustro del siglo y milenio, distintas salas realizaron alguna función accesible. Esta singular circunstancia, a raíz del trabajo ya desarrollado en el contexto del audiovisual, se vio favorecida con la aparición del CESyA, Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción. El recorrido creciente se afianzó aún más cuando la experiencia se fue incorporando discretamente a otros entornos de la sociedad y se dirigió al disfrute personal de las personas con discapacidad.

Además de las normas y leyes establecidas por la ONU en el contexto internacional, cada nación fue implementando a lo largo de este primer decenio medidas en distintas áreas culturales: museos, espacios de ocio y tiempo libre, entre otras. La aceptación a estas iniciativas en nuestro país se produjo en el marco del “Plan de Accesibilidad a la cultura para las personas con discapacidad” en 2011. Se ratificaba a nivel gubernamental el deseo de dar un paso notorio y sustancial al incorporar en la agenda cultural la participación plena de las personas con discapacidad. Se elaboró una carpeta y cuaderno de ruta por el que ir avanzando en ese futuro contexto universal y particular de acceso personal a la cultura.

Fue el año 2011 un marco de atención formidable a través del proyecto de la “Estrategia integral española de cultura para todos”,¹ promovida por el Real Patronato y el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad.

Actualmente, museos, espacios de exhibición, contextos de esparcimiento en ocio y tiempo libre por espacios naturales, propuestas de programaciones ordinarias y no específicas en el territorio del arte, entre otras disposiciones, han ido haciendo posible la ampliación de un contexto de interés y sensibilización. Con ello, la propuesta de Ley que ha nacido del Real Decreto 193/2023 de 21 de marzo,² obliga a los espacios de exhibición de las administraciones públicas y a las entidades privadas a dar servicio de accesibilidad comunicacional estable en las programaciones ordinarias. Se espera que en apenas un lustro se deba atender este marco normativo de forma rigurosa. Este cambio paulatino en el panorama nacional da cabida a acciones más amplias en otros espacios de exhibición no solo los vinculados al INAEM.

En los años siguientes a la acción gubernamental del 2011, apareció la primera tesis doctoral que atendía en profundidad a las necesidades de la accesibilidad en la creación escénica. El estudio analiza de forma exhaustiva cómo proceder en las medidas de accesibilidad para un espectáculo teatral. Recoge un plan exigente en el que se anuncia que:

de todo este estudio se puede inferir que es posible hacer un teatro accesible ya sea de manera tradicional o a través de la combinación de herramientas escénicas, sensoriales y tecnológicas... y para lograr una propuesta teatral acorde a los principios del *diseño para todos* es necesaria la intervención del equipo artístico. (Flys 2013: 17)³

Esta labor se expande y crece durante las dos décadas del presente siglo. La aparición de empresas que conforman un tejido sustancial, así como la pertinente atención dentro de las grandes organizaciones a las personas con discapacidad sensorial, cubren el conjunto de las acciones que garantizan la accesibilidad de los espectáculos en la actualidad.

La vinculación de las dos normas UNE (en 2005, la generada para la audiodescripción para personas con discapacidad visual; en 2012, para el subtítulo para

1 “Estrategia integral española de cultura para todos” detalla el establecimiento de medidas tecnológicas de accesibilidad en diferentes teatros del INAEM, iniciativa que se ha ido ampliando desde entonces. Fue el principio de una actividad en crecimiento hasta hoy día.

2 La evolución desde el año 2011 hasta hoy se valora en esta serie de iniciativas gubernamentales, estrategias de fin político que otorgan derechos y deberes y conforman la evolución de la sociedad en garantías de igualdad y participación.

3 La autora realza que la accesibilidad espectacular deje de ser un aporte técnico como extensión de contenidos, para pasar a ser una labor de diseño artístico, tanto como el resto de diseños que componen la puesta en escena.

personas sordas y personas con discapacidad auditiva, ambas en AENOR) supone un plan consumado de medidas regidas y rigurosas que designan el procedimiento. Cabe decir que son normas nacidas en su fundamento para la creación audiovisual, en su origen, pero que se trasladan al ámbito escénico. Con todo, es importante diferenciar las singularidades de ambos lenguajes artísticos, tarea a la que el presente artículo pretende contribuir.

El audiovisual se presenta como un discurso artístico eterno frente a la eventualidad y condición efímera del discurso escénico. El proceso temporrrítmico, así como las manifestaciones artísticas y estéticas de un arte frente a otro, pueden equipararse en ciertos documentos (no en todos) del arte dramático, pero no así en otras manifestaciones del lenguaje artístico de la escena, como la danza, el circo, el performance o instalaciones o intervenciones artísticas de distinta dimensión. Actualmente, se ha conformado un grupo de trabajo de más de una treintena de expertos en accesibilidad para modificar las dos normas actuales. Este grupo de trabajo se halla presidido por el director del CESyA.

A continuación, se presentan los procedimientos que se realizan en pos de la accesibilidad espectacular, las apuestas de procesos dramatúrgicos sensibles a las distintas manifestaciones artísticas de lo escénico, algunos aspectos relacionados con la modificación de la norma UNE y, en último lugar, los cometidos necesarios para realizar una propuesta accesible.

2 Procedimientos de accesibilidad universal: contenidos en artes escénicas y del espectáculo

Se anotan a continuación distintas medidas de accesibilidad escénica:

a) Audiodescripción:⁴ se facilita un mensaje auditivo por el que la persona con discapacidad visual pueda recibir la información del acontecimiento que se da en la escena. Para no interferir en la dimensión perceptiva del espectador, la descripción debe ser objetiva. La plástica de un momento determinado, la variación de un ambiente o cuadro lumínico, la dimensión tensional y la referencia espacial del movimiento escénico son, entre otras, las posibilidades descriptivas que se pueden tener en cuenta. Siempre aprovechando los silencios escénicos y nunca

⁴ El ordenamiento normativo para la realización del guion de la audiodescripción viene detallado y recogido en la Norma Española UNE 153020 de enero de 2005.

interponiendo este mensaje referencial frente al decurso y discurso de la puesta en escena.

b) Subtitulado:⁵ a partir del texto dramático se realiza una división estricta estructurada en sendas líneas de hasta 37 caracteres de media. Esta labor, además de incluir la información suprasegmental de los personajes, y la información de toda la dramaturgia sonora del espectáculo, es la que reúne el propósito de este discurso accesible. Se realiza funcionalmente en la elección de cuatro colores significativos según la extensión textual del personaje, nunca desde otra razón discursiva. Así, podemos decir que los cuatro colores designados en orden de importancia, amarillo, azul, verde y magenta, siendo el personaje que se colorea en amarillo el que acumula mayor cantidad de texto y el magenta el de menor cantidad. El resto del coro de personajes que aparezca siempre irá en blanco. Asimismo, se colocará el nombre en mayúscula y entre paréntesis precediendo la voz de la frase subtitulada (JUAN), (MARTA). A medida que aparezca, su nombre irá designado por la abreviatura que lo identifique; por ejemplo, (JUAN-J), de donde la abreviatura (J) designará a todas las voces subtituladas que sean de (JUAN). Si aparecieran entre los personajes otros con la misma inicial, se añadirá la elección de otra letra como abreviatura para diferenciarlo, por ejemplo, José, (JOSÉ-JO). Asimismo, la información sonora diegética contextual del espectáculo se dispone entre paréntesis: (Disparo), (Palmadas), (Música Pop, “La chica de ayer”), etc. También la suprasegmental, en mayúsculas: (ASUSTADO), (IRÓNICO), etc. El texto de las canciones se abre y se cierra con el signo #.

c) Paseo Escénico:⁶ se realiza previamente a la función y se les propone a las personas con discapacidad sensorial e intelectual. Se ofrece una experiencia sensible y táctil de los distintos elementos de la indumentaria, utilería, mobiliario y espacio escénico, además de los personajes. Se acompaña con la posibilidad de herramientas añadidas como la elaboración de maquetas o mapas con las texturas de las telas o los materiales que conforman el componente plástico de la escenografía. La adecuación del discurso dramaturgico ha de ser diferente si se vincula a personas con discapacidad visual o intelectual. El lenguaje escénico requiere dife-

5 De igual manera, la Norma Española UNE 153010 de mayo de 2012 recoge la norma para la realización del subtitulado.

6 El término de “paseo escénico” lo propuse como denominación frente a “paseo táctil” (proveniente del término anglosajón “Touch Tour”), en el estreno de “Lucrecia y Judith”, de Marco Antonio de la Parra, en el Festival IDEM de 2016. Me pareció más apropiado en nuestra lengua la dimensión del uso del sustantivo “escena” o “escénico”, dado que amplía el propósito en recursos dramaturgicos de cara a la comprensión de la actividad. En principio, lo acuñé para la atención a personas con discapacidad intelectual. Luego, terminé usándolo también para personas con discapacidad visual.

rentes marcos discursivos según la persona con discapacidad y según sea danza, circo, teatro, performance, eventos o instalaciones plásticas y audiovisuales. Además, se introduce a los asistentes en el discurso temático, con el afán de mediar y facilitar su autonomía en la recepción espectacular.

d) La lengua de signos: recurso escénico que acerca la información textual y supra-segmental para personas sordas sin resto auditivo. Suele colocarse al intérprete sobre la escena en uno de los laterales. Debiera atenderse la participación de, al menos, dos intérpretes para favorecer la tensión y eficiencia de la interpretación durante el espectáculo.

e) Tecnología: los recursos tecnológicos fundamentales se describen en el siguiente orden: dispositivos receptores a distancia para la audiodescripción, bucle magnético y sonido amplificado, a través de transformadores estacionarios de FM; lazo de inducción magnética; auriculares monoaurales o binaurales; proyector para el subtítulo; pantalla de subtítulo; programa de diseño informático que produzca el lanzamiento alternativo de la audiodescripción y del subtítulo. Por último, las mochilas vibratorias son el último elemento tecnológico que se ha unido al resto de componentes. Su función está indicada para las personas sordas sin resto auditivo, si bien cualquier persona puede disfrutarlas, y permite la recepción de la vibración del espacio sonoro, pues se ubica cerca del cuerpo, como mochila, para que se reciba sobre el pecho o la espalda.

f) Programas accesibles: se referencian tres atenciones diferentes en los programas accesibles: braille, para personas ciegas; programa con la identificación de colores y personajes para el subtítulo; y programa en lectura fácil para personas con discapacidad intelectual. Se ajusta también un programa en macrocaracteres para personas con resto visual.

g) Difusión e información: para el buen desarrollo y atención a la accesibilidad de un espectáculo se tiene que favorecer la información suficiente, y debe hacerse previamente tanto en la taquilla como de modo virtual en webs o portales de información. Las labores de difusión se deberán comprometer entre el espacio de exhibición, la difusión que organice el evento y el apoyo de áreas, espacios o acciones vinculadas a la atención a la diversidad y la accesibilidad. Asimismo, los proyectos artísticos que realicen el diseño de accesibilidad deberán atender la difusión de su labor, pues no es habitual que los espacios de exhibición tengan un público con discapacidad participe de la programación. Sin embargo, esta necesaria actividad para concluir la realización de la función accesible hacia un público con discapacidad sensorial es una intención desconocida para las compañías, productoras, distribuidoras, de modo que no siempre participa en dicha función del público principal al que se destina.

Si todos estos elementos no están claros y definidos, se malogrará la propuesta de la función accesible. Es cierto que no siempre ocupan todos estos contenidos la planificación de una función accesible. Por ejemplo, las fundamentales se concentran en los siguientes cometidos: audiodescripción, subtítulo, bucle magnético, sonido amplificado y paseo escénico. A veces se añade la lengua de signos y, en ocasiones, los programas accesibles mencionados. En cualquier caso, la singularidad de los descritos como prioritarios, o de mínima atención, podrían bastar para dar paso a una apuesta accesible de rigor. Pero no es habitual y, en muchas ocasiones, se difunde que el relato de un intérprete en vivo, el subtítulo de alguna secuencia escénica marcada en la puesta en escena o el discurso de un intérprete en lengua de signos, se anuncie, desafortunadamente, como espectáculo accesible. Es una falta grave porque no cumple las medidas mínimas oportunas para que sea percibido y apreciado por las personas con discapacidad.

3 Programaciones accesibles en artes escénicas y del espectáculo: procedimiento dramático

a) Teatro: es el primer tipo de espectáculo que en nuestro país se ha beneficiado de la accesibilidad, como hemos comentado, a través del Sistema AUDESC de ONCE. La labor de la audiodescripción persigue configurar el relato escénico, la dimensión de la puesta en escena en la atención puntualizada y principal según la decisión del audiodescriptor a partir del referente escénico. La elección de una descripción obedece a su virtud primordial en el momento, con lo que no prevalece en ningún caso el movimiento escénico, la referencia espacial o plástica, sonora o lumínica, si bien, según la estética o el estilo dramático del espectáculo, se puede dar prioridad a un detalle u otro. Lo más frecuente es la descripción del movimiento escénico, que implica la mayor labor en el guion. Pero, como decimos, no la fundamental.

La equiparación de los discursos de la audiodescripción y del subtítulo nace con la norma y el uso conveniente al lenguaje del audiovisual. Tanto el cine como la televisión son el espacio que ha remitido la norma, y se ha extendido al uso del lenguaje escénico. Debemos matizar que el cine es una obra estable y permanente, mientras las artes escénicas se encuentran siempre en proceso de modificación sustancial a lo largo de su vida artística. Esto hace que la referencia y uso de la norma actual no sea todo lo adecuada para el discurso de las artes escénicas. Sería deseable que se pudiera abandonar, o mejor, modificar la utilidad del recurso normativo actual para hacer un conveniente uso discursivo y dramático en el diseño accesible de un espectáculo teatral. Como podremos ver, este recurso normativo se

vuelve débil e insatisfactorio en el resto de los lenguajes escénicos y espectaculares que pasaremos a referir. Y como ya hemos comentado, se ha iniciado este proceso recientemente.

b) Danza: en el arte escénico, es una hermana menor, no minoritaria, si bien ancestral, a veces considerada el origen en el arte de la escena. Se ha tomado la labor de la audiodescripción para este lenguaje escénico recientemente. De una década a esta parte, asistimos a la labor de nuevos profesionales que, desde territorios como la informática, fundamentalmente, acercan la labor del dramaturgismo⁷ y favorecen un marco de interés, novedad y descubrimiento para las personas con discapacidad visual. Poco a poco, se está solventando la contradicción que suponía, en un principio, el no plantearse, por ser un arte eminentemente visual, la realización de guion accesible. Se está consiguiendo que el acercamiento de las personas ciegas sea paso a paso un hecho, que aumenta la diversidad de la platea y replantea que no es imposible la apreciación de un espectáculo dancístico, como hasta ahora se ha considerado.

c) Performance: al igual que el lenguaje de la danza, la experiencia nos muestra que es posible y se hace útil la labor accesible en esta realización escénica y espectacular.

d) Circo: de igual forma que la danza o el performance, el circo ha supuesto un lenguaje espectacular alejado del universo cultural de las personas ciegas. La labor acaecida en el Teatro Circo PRICE de Madrid, bajo la dirección artística de María Folguera, ha abierto una singular intervención en la programación ordinaria donde se ha puesto de manifiesto esta realidad. El circo se ha vuelto un lugar de disfrute también para el público infantil y adulto con discapacidad visual. La Campaña de Navidad⁸ es un fiel referente. Esperemos que que no caiga en anécdota y se convierta en un modelo tanto a nivel nacional como internacional. La

7 La labor que Palmyra Teatro viene desarrollando en los lenguajes escénicos no dramáticos está dando referencia notoria a esta realidad. El proyecto que conforma el diseño accesible del repertorio de la Compañía Nacional de Danza, por ejemplo, manifiesta este cambio de percepción para favorecer un acceso universal a la cultura.

8 En la labor que realizo como proveedor de Madrid Destino, organización de gestión cultural vinculada al Ayuntamiento de Madrid, se ha atendido a muchos de estos lenguajes rigurosamente alejados de la experiencia cultural de las personas ciegas. Se ha producido un cambio sustancial en el paradigma manido de que el arte de la escena que no se cubra desde la palabra como motor artístico no se hace fácil ni posible al mundo perceptivo de la persona con discapacidad visual. Es reseñable la labor de Vanessa San José en la responsabilidad del Área de Inclusión y Accesibilidad.

locución en directo, frente a la grabada, es el recurso fundamental que se ha de establecer en este acontecimiento escénico. La realización en directo es siempre uno de los mejores actos apreciados por las personas ciegas, pues entienden que se trata de una referencia directa y no destinada a intervenir en demasía. La locución en directo del circo, o del performance o de los eventos en calle, como el que describiremos a continuación, otorga una rigurosa acción en vivo que acrecienta la respuesta emocionada del público con discapacidad visual.

e) Eventos en la calle. El caso de la Cabalgata de Reyes: la labor de hacer accesible estos actos culturales se da por la posibilidad de la iniciativa de profesionales, áreas de gestión de las administraciones públicas o similares. La accesibilidad se realiza en directo, bien con la cercanía del público con discapacidad visual (o sus acompañantes), bien con la locución en directo, transmitida a los dispositivos. El desarrollo es próximo al evento, dado que la actividad no está grabada, ni realizada, sino ofrecida como acto único. Requiere el acompañamiento de los equipos artísticos y de producción para dar mayor énfasis al discurso sonoro.

f) Instalaciones. El caso del belén del Ayuntamiento de Madrid: a través de la labor como proveedor que he descrito en la anterior nota a pie de página, se ha producido otra referencialidad en el discurso accesible. Además de proceder a detallar la plástica de una instalación clásica, como la de un belén, la realización de pases en directo favorece la vinculación relacional con el público con discapacidad visual asistente. Además de la descripción grabada, cuando se realiza en directo, se provoca un diálogo pertinente con el visitante, en el que se aumenta y amplía la información descrita en esa locución grabada. Los pases en directo se acompañan también con lengua de signos dirigida a personas con discapacidad auditiva.

g) Audiovisuales en calle. El caso del *videomapping*: la realización del guion accesible de un *videomapping*, o del que hemos podido realizar para el Pabellón de España en la pasada EXPO Universal de Dubái 2020, ha ampliado el discurso accesible a partir de imágenes. Se accede a un universo visual a través de la dimensión descriptiva, relatada tomando en consideración la información visual y temática de cada cuadro y el espacio que compuso la propia exposición. Es una intervención que amplía los recursos utilizados para el *videomapping* o instalaciones plásticas y artísticas como el belén, dando matices y detalles prioritarios en el campo visual, haciendo posible que, aun con su aparente complejidad, se haga eficaz y sirva para un disfrute individual y novedoso.

Los diferentes aspectos que se han descrito aumentan el campo de accesibilidad a la cultura en nuestro país desde hace una década. Si observamos la Estrategia lan-

zada en el documento nacido en el 2011 hasta nuestros días, podremos valorar avances y mejoras en acercamientos a espacios de la cultura totalmente ajenos en aquel momento, y por supuesto, antes. La labor de profesionales, órganos de gestión de las administraciones públicas, las decisiones de direcciones artísticas y los profesionales de la gestión en muchos y diferentes niveles están promoviendo este cambio riguroso, lento, pero sin retroceso. Se hace palpable que ha ido aumentando la iniciativa de la accesibilidad a espacios de la cultura nunca antes ofrecidos, así como la asistencia a estos actos de personas con discapacidad sensorial e intelectual que antes no acudían porque estos entornos eran ajenos a su percepción y disfrute personal.

4 La norma *versus* variantes en pro de la accesibilidad

La valoración y modificación de la norma frente a los referentes espectaculares se hace necesaria. Como se ha comentado en epígrafes anteriores, la labor dramática que se necesita para la realización de los diseños de creaciones no teatrales nos conduce a intentar ampliar las necesarias acciones ya conocidas desde el punto de vista normativo.

Una de las labores sustanciales que indica la norma en la dimensión sonora de la voz es la de ofrecerse dentro del silencio escénico notorio en el momento de la pausa verbal de los intérpretes, o en alternancia o simultaneidad con otros discursos sonoros; a saber: canciones, músicas, sonidos diegéticos o extradieгéticos del espectáculo. La voz de la locución siempre se ofrece con una tonalidad neutra, ausente de expresión y cualidades sonoras.

Por ello, podremos decir que, para lenguajes escénicos como el circo o la danza, donde el referente sonoro musical se compromete a nivel dramático, compositivo y narrativo, desde el que se favorece la tensión escénica y el discurso artístico, la norma actual no ofrece el marco necesario para la realización del guion, pues faltan detalles descriptivos y comunicacionales imprescindibles para el subtítulo.

Como hemos dicho, la expresión tonal o emocional de la voz debe ser neutra, de modo que no favorezca ningún discurso expresivo que realce la tensión ni el devenir del discurso escénico. También este recurso se vuelve deficitario con la necesaria información del código dramático que conforma los guiones accesibles de la danza o el circo.

En este sentido, la labor que hemos aportado⁹ es la de configurar una dramaturgia sonora similar a la del teatro radiofónico. Se trata de ser sensibles, no ofrecer una extremada desmesura y acercar el pulso rítmico, expresivo, y de cualidades y cadencias sonoras que realcen la labor dramática del diseño accesible. Adecuar ritmos y voces al pulso tensional mejora la apreciación espectacular de las personas con discapacidad visual en estos espectáculos no dramáticos y les ofrece el mundo visual en una sensación sinestésica trasladada y adecuada. En definitiva, dar por medio de la voz lo que la visión aprecia, y ello con sutiles cualidades expresivas y tonales.

En este detalle, hemos de decir que el recurso sinestésico es el motor fundamental de los discursos realizados en pos de la accesibilidad para las personas con discapacidad sensorial. Y con ello se pretende realzar, en los discursos dirigidos a personas sordas, la gramática desde la mirada y la visión, en paralelo al realce de la percepción auditiva en el discurso hacia personas ciegas. También, se suma el tacto, como otras ocasiones la sensación olfativa y gustativa, lo que permite dar una favorable estilización capaz de hacer plausible el motivo gramatical y dramático. En cualquier caso, no se deberá llegar a una estilización que aleje el motor fundamental de la comunicación de lo que aparece, se desarrolla y acciona; hay que buscar, por encima de todo, la mayor comprensibilidad para el espectador con discapacidad sensorial.

Como apreciamos, estos aspectos favorecen la elaboración de guiones para la audiodescripción y la subtitulación. Pero, como hemos anunciado, la nueva conformación de un grupo de trabajo para la revisión de las normas actuales requerirá una mejora conveniente en un futuro.

La revisión a la norma actual se deberá matizar tomando en consideración la diferencia entre los discursos escénicos de las artes del espectáculo y del campo audiovisual. Se deberá aumentar la posibilidad de acceso al arte escénico de las personas con discapacidad sensorial.

9 En Palmyra Teatro nos hemos especializado como referente en el diseño accesible en lenguajes escénicos, artísticos y espectaculares en apuestas no dramáticas. Aun cuando realizamos también estos diseños, dentro y fuera de la compañía, nuestra faceta se ha dirigido a realizar la labor accesible hacia la danza, el circo, el performance, eventos espectaculares, instalaciones plásticas y audiovisuales.

5 Producción, gestión, difusión y participación

La propuesta de producción de un plan accesible en la creación y en la exhibición sigue decursos diferentes. La creación artística deberá entender el diseño de la accesibilidad como una apuesta más en el engranaje de la puesta en escena. En la actualidad, muy pocos trabajos parten de esta concepción y adecuación. Se deberá educar a los creadores artísticos en que la labor de este diseño tiene que hacerse en su momento oportuno.

Cabe decir que las labores de los diseños de iluminación se llevan a cabo casi siempre en el último momento de la creación espectacular. Llegan cuando el resto de los elementos que sustancialmente componen la puesta en escena ya se han desarrollado. Sería en este momento cuando vendría el diseño del discurso accesible.

Las direcciones artísticas o coreográficas deberían hacer mayor hincapié en la dimensión del diseño de la accesibilidad. Esta mejoraría si se hiciera algún apunte hacia el espacio, el movimiento escénico o la concatenación de acciones, todos recursos expresivos del espectáculo que requieren especial adecuación.

Por todo ello, cualquier modificación del espectáculo debe estar en relación con el diseño accesible. Si se continúa dejando la labor del diseño accesible para el último momento, sin haberlo introducido como un diseño más dentro del espectáculo, seguirá siendo una tarea incompleta.

La actividad de una función accesible persigue que se anticipe la captación de público diverso con discapacidad sensorial o intelectual. Esto supone poner en relación el espacio de exhibición, el evento en el que se enmarca, el equipo de gestión de la actividad de la entidad y del organismo que lo convoca. Esta labor aún está por ajustar en el marco del panorama actual, al menos, en la realidad española. No obstante, se ha avanzado mucho desde 2011, y la afamada Estrategia ha activado un camino de no retorno. Se ha de seguir afianzado, y buscando mejoras, pero estamos ante un panorama totalmente distinto al de hace una década. De hecho, en la actualidad, se aprecia un aumento en la atención a la accesibilidad desde los planes de producción, la creación artística de las compañías y productoras, así como en la incorporación de funciones accesibles dentro de las programaciones.

El desarrollo de un plan de accesibilidad como diseño artístico se establece entre la labor del dramaturgismo y la apuesta de la escenificación. Este quehacer deberá recaer en profesionales de la escena, sin obviar la necesaria participación de profesionales técnicos que ocupen su función cotidiana en la realización de la función. Pero tendremos que diferenciar que, al igual que otros diseños nacen de especializaciones en el campo del arte escénico, asimismo los diseños accesibles deberán recaer en creadores y artistas.

Esta circunstancia obliga a promover la conciencia de la necesidad de generar espacios educativos y formativos en pro de una profesionalización del diseñador de la accesibilidad que han de vincularse a los espacios de exhibición y a los eventos espectaculares, así como a la gestación de la organización artística de un festival.

Si seguimos con la situación actual, sin mejorar y avanzar hacia una plena activación de la accesibilidad en el espacio de las artes escénicas, mantendremos una actitud segregadora con el colectivo social de las personas con discapacidad.

6 Conclusión

La accesibilidad de un espectáculo varía según el lenguaje escénico que lo compone. Así la intervención hasta ahora del uso de la norma UNE favorece el discurso teatral, fundamentalmente de intención textual. Otras estéticas y narrativas de la creación contemporánea; los lenguajes de la escena, la danza, el circo; y la atención a las instalaciones plásticas y audiovisuales requieren una modificación en distintos aspectos del diseño a través de valores sonoros o dramáticos y a través de discursos gestados desde la estilización sinestésica.

Hacer posible esta mejora de la norma y favorecer la atención a la accesibilidad de espectáculos, espacios de exhibición y programaciones ordinarias y específicas en festivales hará que aumente la participación de las personas con discapacidad sensorial e intelectual en su acceso universal a la cultura. Es un derecho que ellos tienen, y es un deber de la sociedad trabajar para conseguirlo. Esperemos que las motivaciones desde las propuestas políticas, los activos profesionales y la mirada colectiva favorezcan en toda su dimensión esta participación necesaria para mejorar la realidad de una sociedad diversa en el acceso a la cultura.

Bibliografía

- Real Decreto-ley 123/2023, de 22 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público*, “BOE” núm. 69, de 22 de marzo de 2023. Referencia BOE-A-2023-7417, en <https://www.boe.es/eli/es/rd/2023/03/21/193> [12.6.2024].
- Sánchez-Vizcaino Fyís, Elena, 2013. *Comunicación y Discapacidad sensorial: Elaboración y análisis de una propuesta teatral accesible a todos*, Madrid: Universidad de Alcalá, Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.
- VV.AA., 2005. *Norma española, UNE 153020, Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, Madrid: AENOR.

VV.AA., 2012. *Norma española, UNE 153010, Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*, Madrid: AENOR.

VV.AA, 2011/2018/2020. *Estrategia Integral Española de Cultura para todos. Accesibilidad a la cultura para las personas con discapacidad*, Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad-Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad. Disponible en: <https://www.rpdiscapacidad.gob.es/estrategias-planes/estrategias-planes.htm> [18.06.2024].

David Navarro Juan

Público y diversidad funcional: reinención de las normas escénicas en los proyectos “Bailar el agua” y “Malezas” de Chefa Alonso y Raquel Sánchez

Abstract: This article seeks to investigate the relationship between disability and the accessibility for audiences of theatrical performances. According to current Spanish legislation, physical and architectural barriers are to be removed from public spaces, in order to guarantee the human right to participate in cultural life. However, it is also important to consider whether social conventions and common codes of conduct—such as the obligation to remain still and silent in theatres—are truly consistent with a diversity of conditions and specific needs. Furthermore, the chapter calls into question which people can properly “receive” a play, or a dance performance. Who can be part of the audience? As a case study, this article analyses the performative art projects “Bailar el agua” and “Malezas”, by the musician Chefa Alonso and the dancer Raquel Sánchez, two renowned Spanish artists. Since 1999 they have been performing a series of shows aimed particularly at people with intellectual disabilities. With a view to reaching an overall conclusion, we examine the stage strategies developed by Alonso and Sánchez, as well as their artistic effectiveness.

Palabras clave: público, diversidad funcional/discapacidad, artes escénicas, “Bailar el agua”, Chefa Alonso, Raquel Sánchez

Key words: audience, differently abled/disability, performing arts, “Bailar el agua”, Chefa Alonso, Raquel Sánchez

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

David Navarro Juan, Universidad Carlos III de Madrid

1 Introducción: sobre las normas

Este artículo forma parte de un volumen que, a su vez, integra una colección dedicada al análisis de las imágenes culturales de la diversidad funcional, un ámbito de estudio académico todavía no lo suficientemente consolidado en el espacio hispanohablante. En el caso de los diferentes trabajos relativos al teatro y a la danza que se incluyen en la referida serie editorial, se ha tratado habitualmente de examinar qué personas ocupan un lugar *sobre* los escenarios, así como qué condiciones físicas, mentales y sociales las caracterizan: corporalidad, capacidades, situación de discriminación, etc. Sin duda, subyace a esa indagación la pregunta en torno a quiénes poseen voz –esto es, la posibilidad de enunciar un “discurso” (Foucault; Spivak)–, imagen –una determinada “visibilidad”¹ y, en última instancia, acceso a la *representación*. El presente artículo busca contribuir a la consecución de una tarea análoga, tan necesaria e incipiente como la anterior: generar el suficiente conocimiento científico a propósito de la relación entre la diversidad funcional y la asistencia a los espectáculos escénicos. Nos interrogamos, por tanto, sobre quiénes disfrutan de la capacidad de ocupar un asiento en la sala de un teatro, es decir, qué personas pueden formar parte del público.

A tal efecto, adquiere una especial relevancia la atención que debe prestarse a las distintas normas que regulan nuestra pertenencia a los patios de butacas y a lo que ocurre, o a lo que se practica, en ellos. Al mencionar las *normas*, nos referimos, por supuesto, a la legislación vigente y a la normativa propia de cualquier institución cultural; pero también, a los códigos de conducta, los consensos sociales, las convenciones escénicas y a toda clase de apriorismos fundamentados sobre las bases de una pretendida normalidad. Determinar con cuidado la idoneidad de dichas normas, cualquiera que sea su naturaleza, resulta de la mayor importancia si, como se suele, admitimos que el acto escénico cumple en parte la función de una asamblea o reunión ciudadana.² Ciertamente, desde sus orígenes,

1 Al sentido habitual del término puede superponerse la dimensión estética y política señalada por Rancière cuando, en referencia al “reparto de lo sensible” –esto es, al problema, estético y político, de “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce”–, afirma: “La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. Es a partir de esta primera estética que podemos hacer la pregunta de las ‘prácticas estéticas’, en el sentido en que la entendemos, es decir, de las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas ‘hacen’ respecto de lo común” (2014: 20).

2 Por ejemplo, César Oliva y Francisco Torres Monreal han destacado el componente ritual y comunitario de la teatralidad primigenia: “Las tribus, a lo largo de siglos y siglos, van conformando ritos, ceremonias y formas de expresión primitivas, en las que aparecen los primeros gér-

el teatro es, además de una manifestación cultural, un acto eminentemente social, una experiencia colectiva; así pues, ¿qué personas pueden verse beneficiadas de la participación en esta clase de encuentros y quiénes no? ¿Por qué? ¿Qué consecuencias cabe presuponer que acarrea la imposibilidad de acceder a los espacios de exhibición artística?

En el contexto de sus estudios sobre la “normalidad”,³ Melania Moscoso se ha referido a la discapacidad como una categoría con gran diversidad interna y de límites imprecisos “cuyo común denominador es el de situarse como exterior constitutivo del ciudadano sobre el que se articulan las democracias que los excluyen” (2009: 68). En opinión de esta investigadora, uno de los retos prioritarios de los *Disability Studies* reside en el interrogante en torno al concepto de la ciudadanía, toda vez que “la discapacidad, los derechos de las personas que de modo más contundente desafían el concepto ilustrado de hombre, ha sido el gran ausente de los movimientos civiles contemporáneos” (*ibid.*). En ese mismo sentido, nos preguntamos en qué medida la exclusión de los espacios de cultura contribuyen a la “situación de ciudadanía fallida” (2009: 69) que analiza Moscoso. La autora afirma también que “eliminar las barreras arquitectónicas permite el acceso al espacio público; sustituir ciertas preguntas por otras nos libera de la carga de la prueba, la de tener que demostrar la humanidad que se nos deniega” (2009: 68). Parafraseando sus palabras, tratamos en esta ocasión de problematizar el hecho de que sean las personas con discapacidad quienes se encuentren en la obligación de demostrar una aptitud para la asistencia a los espectáculos escénicos que generalmente se les deniega.

menes de teatralidad. [...] Todo esto proyecta un importante carácter de acción participativa propia de una colectividad” (1997: 12). En cuanto al lugar en el que las ceremonias se desarrollaban, “el espacio participaba igualmente del carácter sagrado del rito y de su ejecución, que, por otra parte, contribuía a confirmar la continuidad del grupo social como tal grupo” (13). Asimismo, en la Grecia clásica, la tragedia griega (acaso la primera manifestación del teatro propiamente entendido como tal) debe entenderse como parte de las festividades religiosas en las que los espectáculos se representaban y como un fenómeno cultural netamente inserto en el entramado socioeconómico, institucional y político de unas ciudades-estado en plena eclosión democrática.

3 En la estela de la “heterosexualidad obligatoria” (conceptualizada por Adrienne Rich) y de la “integridad corporal obligatoria” (descrita por Robert McRuer), la autora añade a la constelación de las tecnologías disciplinarias la noción de “imperativo normal”, en referencia a la dimensión coercitiva de los conceptos de *norma* o *normalidad*: “Entiendo por *Imperativo normal* el conjunto de dispositivos socioculturales que inducen a la población a ajustarse a ciertos patrones de funcionalidad y apariencia, y que al amparo del discurso biomédico y bajo el pretexto de la salud, cuando no de la felicidad o de la autorrealización, informan prácticas institucionales y proyectos de vida” (2009: 61).

El problema de la pertenencia o no a un público conduce a la pregunta sobre la recepción “normal” de un espectáculo; inclusive, a la pregunta sobre la idea de un “espectador implícito”⁴ o “ideal” determinado, entendido como uno de los principios que rigen la producción artística. ¿Para quién se crea una pieza de danza? ¿Qué quiere decir percibir correctamente un espectáculo? ¿Qué expectativas sobre el público condicionan –y de qué manera– su creación? Con la intención de examinar interrogantes como los expuestos, en este artículo hemos buscado detenernos sobre alguna forma de creación espectacular en la que concurren dos condiciones fundamentales: la primera, que se tratase de una pieza respetuosa con aquellas personas que carecen del privilegio de negar su cuerpo, ni siquiera por unas horas; la segunda, que pudiese resultar atractiva para personas con discapacidad intelectual, esto es, que tratase de interpelar a personas con esta clase de necesidades específicas. Es importante subrayar, en todo caso, que en ningún caso un espectáculo *específicamente* concebido excluye de forma necesaria el interés de personas sin discapacidad.

Los proyectos seleccionados –“Bailar el agua” y “MALeZAS”, de Chefa Alonso y Raquel Sánchez– responden a estas características y su análisis nos permite revisar la noción de la “experiencia estética” –una actividad o praxis “productiva, receptiva y comunicativa” (Jauss 2001: 74)– a la luz del fenómeno de la diversidad funcional. Coincidimos con Patrice Pavis cuando afirma que “[n]o es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo” (1998: 180). El especialista incide además en la multiplicidad de miradas que confieren sentido a la enunciación escénica frente al principio, “muy discutible ciertamente, de que la puesta en escena debe ser recibida y comprendida de una única y buena manera, y que todo está organizado en función de este receptor todopoderoso” (181). Con todo, Pavis define también al espectador como aquel que, pudiendo “subir al escenario y aguar la fiesta”, asiste a la representación “sin perturbar la ceremonia penosamente puesta en escena por los artistas” (181).

Junto a la idea de la “perturbación” del espectáculo, la noción de un espectador “todopoderoso” u omnisciente resulta especialmente elocuente en un estudio como el presente, concerniente al ámbito de la *capacidad*. Es oportuno recordar la convicción manifestada por Hans-Robert Jauss de que “la experiencia en relación con el

4 La referencia es la figura del “lector implícito” propuesta por el anglicista Wolfgang Iser. Junto con el filólogo románico Hans Robert Jauss, Iser es considerado uno de los exponentes principales de la denominada teoría de la recepción. Para este artículo, resulta en efecto de especial interés la perspectiva de la *interpretación* de la obra artística por parte del público y de las posibilidades hermenéuticas de cada individuo, así como el carácter “activo” y “productor” que esta escuela atribuyó al lector (en nuestro caso, al espectador).

arte no puede ser ningún privilegio de la especialidad científica” (2001: 74). En efecto, en el marco de su teoría sobre la recepción, el autor abunda sobre la necesidad de considerar la experiencia estética como una actividad irreductible a la práctica del experto, esto es, de un lector –aquí, de un público– profesional o especializado:

La experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo. Una interpretación que deja de lado esa experiencia estética es la pretensión de un filólogo, que rinde homenaje al error, de que el texto no es para lectores, sino creado expresamente para ser interpretado por los filólogos. (2001: 75)

Junto a este planteamiento, que extrapolamos al campo de las artes escénicas, merece la pena insistir sobre la naturaleza constitutivamente “indeterminada” (Iser 2001: 99 y ss.) del objeto artístico y sobre la labor de “actualización” o “co-realización” que cada receptor opera sobre el texto y sus espacios de “vacío” (104–112) por medio de su lectura, al construir o reconstruir un significado que no preexiste plenamente. Aun así, Iser niega que la recepción del objeto artístico sea reductible a la producción de un significado mediante la interpretación, así como afirma que limitarse a remitir los textos a marcos de referencia determinados, esto es, “comprenderlos”, implica, en realidad, empobrecerlos (99–101).

2 El público y la capacidad

Resulta evidente que el problema del acceso a la cultura es eminentemente poliédrico y que un examen meticuloso –necesariamente interseccional– de la cuestión sobrepasaría, con mucho, el alcance de este capítulo. En esta ocasión no trataremos, por lo tanto, de profundizar en lo tocante a las denominadas brechas socioeconómicas o socioculturales, aun conscientes de que su impacto resulta transversal e insoslayable en todos los casos. En su lugar, centraremos nuestro análisis en la distancia específica que media entre las personas con y sin discapacidad cuando se trata de asistir a la representación de un espectáculo escénico. Tampoco habremos de ocuparnos, sin embargo –o, al menos, no de manera sustancial–, de la accesibilidad arquitectónica, es decir, de la posibilidad material de adentrarse en los edificios, desenvolverse en ellos y ocuparlos, o habitarlos, dignamente. Únicamente con motivo de los espectáculos que este artículo toma como estudio de caso volveremos, más adelante, a referirnos de manera breve a esta cuestión, así como a la singularidad propia de los espacios teatrales alternativos y de las prácticas escénicas menos convencionales.

Por ahora, detengámonos sobre la *incapacidad* de formar parte de un público que se deriva, en algunos casos, de la imposibilidad para cumplir con las normas que operan sobre los espacios de exhibición. Piénsese, a modo de ejemplo, en el impacto que sobre algunas personas puede llegar a tener una regla tan consabida y generalmente aceptada como la de permanecer sentados –razonablemente quietos– y en silencio durante el tiempo de ejecución de la obra. En efecto, debemos reconocer que este tipo de formatos implica *de facto* la expulsión de todas aquellas personas con discapacidad que tienden, por distintas razones, a producir sonido o movimiento de manera no controlada –o parcialmente controlada– como consecuencia de su propia condición y/o del estímulo recibido desde el escenario.⁵ En estos casos, el derecho que toda persona tiene “a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Artículo 27.1 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos) se ve seriamente comprometido por un consenso social y por una normativa, tan aparentemente inocua, como los que aquí estamos interrogando.

La colisión entre derechos protegidos, o la contradicción entre intereses divergentes, no constituye realmente una extrañeza en las sociedades complejas y en los sistemas jurídicos democráticos;⁶ sin embargo, su resolución –más o menos satisfactoria– requiere en todo caso de un planteamiento honesto. Es evidente

5 A modo de ejemplo, puede citarse el incidente vivido en enero de 2023, en un teatro municipal de Molina de Segura (Murcia), por un niño con autismo, apasionado de la música clásica. El padre del menor informó a la Cadena Ser de que “el crío estaba entusiasmado, pero gran parte del público pidió que lo sacara”, tal y como finalmente se vio obligado a hacer. “Mi hijo solo hablaba en voz alta articulando alguna palabra cuando nos quería hacer saber que conocía lo que estaba escuchando”, afirmó. De cualquier modo, es evidente que los distintos trastornos del espectro autista no agotan la casuística que convendría tomar en consideración; en efecto, son múltiples las condiciones, físicas y mentales, que pueden conllevar una cierta imposibilidad para el silencio estricto o la quietud completa.

6 En el caso español, la ponderación de los bienes protegidos se produce en el marco de la Constitución de 1978, a la que se subordina el resto de la legislación. En este sentido, merece la pena destacar los Artículos 9.2 (que conmina a los poderes públicos a promover las condiciones para que la libertad y la igualdad sean reales y efectivas, así como a remover los obstáculos que dificulten su plenitud y a facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social) y 14 (que reconoce el derecho fundamental a la igualdad ante la ley y el principio de no discriminación). Asimismo, nuestra carta magna incluye, entre los principios rectores de la política social y económica que deben inspirar el ordenamiento jurídico, el Artículo 44 (“Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”) y el 49: “Los poderes públicos realizarán una política de previsión, tratamiento, rehabilitación e integración de los disminuidos [sic] físicos, sensoriales y psíquicos a los que prestarán la atención especializada que requieran y los ampararán especialmente para el disfrute de los derechos que este Título otorga a todos los ciudadanos”. Para un análisis más detallado sobre el ulterior desarrollo de la norma jurídica en relación con las personas con discapacidad y sobre su

que los Derechos Humanos parten en su diseño de una cierta abstracción, en tanto en cuanto su construcción se levanta sobre las bases de un sujeto tipo de referencia; esto es, sobre una idea determinada de lo “humano”. La creencia en la validez universal de determinados principios racionales tales como la libertad o la igualdad –creencia deudora de, entre otras, la teoría moral kantiana– ha permitido, de hecho, impulsar políticas progresivamente democráticas y más acordes con la dignidad de los individuos. Son conocidas, sin embargo, las distintas críticas que las teorías feminista y poscolonial –por citar dos ejemplos harto significativos– han venido realizando en torno a la pretendida “universalidad” del sujeto de la modernidad. Ciertamente, parece oportuno recordar, en relación con el caso que nos ocupa, que el disfrute concreto y efectivo de los distintos derechos pasa indefectiblemente por el reconocimiento de la singularidad de cada persona, así como por la atención a sus circunstancias particulares, a su corporalidad y, con ello, a sus necesidades específicas. El que la norma que nos conmina a guardar silencio y a no movernos durante la representación de los espectáculos escénicos y musicales cumpla una función evidente (al salvaguardar la atención del conjunto del público y el propio desempeño profesional de las y los intérpretes) no debería impedirnos admitir que, en algunos casos, se trata de una medida potencialmente excluyente e, incluso, discriminatoria.

Por lo demás, resulta oportuno tomar en consideración la historicidad propia de las formas de atención por parte de los públicos, así como la variada casuística en que se traduce el extenso y heterogéneo fenómeno de la asistencia a los espectáculos escénicos y musicales. En particular, y ateniéndonos a nuestro presente, merece la pena reparar en la distinción que a menudo opera entre las manifestaciones de la denominada “alta cultura” y aquellas otras a las que se considera “populares”. Así, mientras que en el caso de estas últimas puede observarse una relajación de la norma que aquí examinamos –cuando no, de hecho, una supresión o inversión de la misma–, las primeras aparecen generalmente dominadas por la rigidez que impone un contexto formal como el del patio de butacas; contexto que excluye, además, la posibilidad de interacción entre el público y los intérpretes. En estos casos, paradójicamente, el espectador puede verse obligado a disimular esas mismas emociones o reacciones que la representación ha buscado estimular. En última instancia, ante la necesidad de evitar cualquier manifestación externa, los integrantes del público parecen invitados no ya a olvidar su cuerpo durante la función, sino, de hecho, a negarlo activamente.

incidencia en la política teatral en España remitimos al capítulo “Norma y diferencias: una década de escena inclusiva en el Centro Dramático Nacional (2013–2023)”, firmado por Julio Checa en este mismo volumen.

Por supuesto, la pregunta sobre los públicos y la capacidad es también la de cuáles son las aptitudes que la recepción de las artes –y, en particular, la del espectáculo escénico– requiere. Indudablemente, en primer lugar, puede pensarse en la manera en que determinadas discapacidades de orden físico obstaculizarían la percepción sensorial de una obra; fundamentalmente, el contemplarla y escucharla.⁷ En este mismo volumen, Alba Gómez y David Ojeda han abordado con mayor detalle, en sus respectivos capítulos, algunas de las vertientes y de las posibles soluciones de este problema.⁸ Por nuestra parte, queremos en esta ocasión, al detenernos sobre la hipotética figura del *espectador capaz*, valorar sin embargo el caso de las personas con alguna forma de discapacidad intelectual. Esta perspectiva nos invita a reflexionar acerca de aspectos fundamentales del arte escénico: desde las diferentes estrategias para captar y sostener la atención del público hasta los códigos y lenguajes implicados en el proceso de “semiosis” teatral (Fischer-Lichte) y en la producción del significado. Por ejemplo, en relación con este último aspecto, cabría considerar en qué medida el conjunto de personas reunidas para asistir a un espectáculo comparten los referentes a los que los signos escénicos remiten o en qué sentido podría decirse que participan de un mismo “horizonte de expectativas”, esto es, en qué grado constituyen una cierta comunidad cultural.⁹

En última instancia, subyace en la idea de la *accesibilidad estética* el interrogante respecto de los tipos de inteligencia que requiere un espectáculo. La pregunta es pertinente, máxime cuando atendemos a formas de creación cuya recepción no depende en exclusiva –o ni siquiera de manera prioritaria– de la capacidad para “entender” o “comprender” (verbos, sin duda, cuyo significado sería preciso clarificar en relación con el hecho artístico concreto); sino, además, de una facultad como la sensibilidad (tanto desde el punto de vista de las sensaciones como de los

7 Ilustra esta idea, por ejemplo, el reciente artículo “Las barreras del cine limitan a ciegos y sordos: desde el ‘set’ de rodaje hasta el patio de butacas”, publicado por Sara Castro en el diario de tirada nacional *El país* en noviembre de 2023. En él se hace referencia a informaciones de interés tales como el porcentaje de películas españolas subtituladas sobre el total de las estrenadas en 2022 (69 de 705, según datos de CESyA), el escaso número de sesiones accesibles en las salas de cine, la falta de preparación de los rodajes o las novedades introducidas en materia de audiodescripción y subtitulación por la Ley General de Comunicación Audiovisual de 2022.

8 Véanse “Diversidad funcional y adaptación para innovar la creación artística: *El teatro de los ciegos* (1873)” (Gómez) y “La accesibilidad: la dramaturgia escénica y su vinculación a la percepción de la persona con discapacidad” (Ojeda).

9 Remo Ceserani define el término de “comunidad interpretativa” o “comunidad hermenéutica”, introducido por el crítico estadounidense Stanley Fish, como aquellos “grupos de lectores (o intérpretes del texto literario) que comparten algunas premisas y condiciones generales de lectura y se valen de estrategias comunes” (2004: 282).

sentimientos y las emociones). Si pensamos, por ejemplo, en la danza, es evidente que existen muy distintos tipos de coreografías y espectáculos: tendentes a la figuración o a la abstracción, más o menos narrativos, con un contenido simbólico mayor o menor, etc.; sin embargo, en cualquiera de estos casos sería difícil sostener que la pieza moviliza exclusivamente la facultad discursiva del público. Antes bien, cabe suponer que, en todo caso, cualquier posible razonamiento se nos aparecería subsumido en la experiencia estética. Considérese, por lo demás, de qué manera los distintos lenguajes empleados (música, iluminación, movimiento corporal) ejercen sobre el espectador un impacto o una influencia que habitualmente escapa del ámbito de lo racional.

3 El caso de “Bailar el agua” y “MALeZAS”

3.1 Un proyecto de Chefa Alonso y Raquel Sánchez

Con motivo del presente artículo se ha seleccionado un proyecto escénico y musical de larga duración ideado por las creadoras Chefa Alonso (A Coruña, 1955) y Raquel Sánchez (Toledo, 1967); una iniciativa escénica que se levanta en efecto sobre la base de un requisito fundamental: que en el público se encuentren personas con discapacidad intelectual severa.¹⁰ Cabe aquí recordar la respectiva orientación artística de cada una de estas destacadas y ampliamente reconocidas autoras. Chefa Alonso es –además de licenciada en Medicina– compositora e instrumentista especializada en improvisación libre, ámbito en el que puede considerársela pionera en España y una figura de referencia. Participa en distintas agrupaciones musicales, conduce orquestas, comparte proyectos de creación con personalidades del mundo de la poesía, es docente y ha publicado dos libros de divulgación, derivados de su actividad investigadora (es doctora en Performing Arts por la Brunel University).¹¹ Por su parte, Raquel Sánchez, licenciada en Artes Escénicas por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), ejerce como coreógrafa, bailarina y directora de escena, aunque también tiene formación musical y en psicología aplicada a la enseñanza. Entre otras ocupaciones, ha formado parte de las premiadas compañías Bailadero –junto a Mónica Va-

¹⁰ Juntos a las referidas Alonso y Sánchez, han formado parte del equipo artístico: Jorge Frías (contrabajo), Ana Erdozain (movimiento) o Cristina L. Bolívar (iluminación).

¹¹ La primera edición de su libro *Improvisación libre* (2008) puede considerarse una de las primeras publicaciones que, en España, abordaban esta disciplina en relación con la creación, la composición y las artes escénicas.

lenciano, Premio Nacional de Danza– y La Fármaco –con Luz Arcas–. Es parte del equipo docente de la Sala Cuarta Pared y ha trabajado, a lo largo del tiempo, de la mano de variadas e importantes personalidades de la escena. Habida cuenta de la extensa formación y el intenso quehacer de una y otra creadora nos abstenemos en esta ocasión de ofrecer una relación más detallada de sus perfiles profesionales.

El proyecto al que nos referimos tuvo su origen en el año 1999 y, más de veinte años después, continúa dando frutos. Su andadura comienza en una Residencia y Centro de Día para Personas con Discapacidad de Getafe (Comunidad de Madrid), donde las artistas comenzaron a ofrecer periódicamente a las personas usuarias una serie de espectáculos de música y danza. A la vista de las positivas reacciones (emocionales, atencionales...) que estas interpretaciones ocasionaban en un público conformado, en ocasiones, por personas con tendencia a la repetición obsesiva o compulsiva de patrones de movimiento o de verbalización, el equipo profesional del centro consideró un éxito la experiencia, por lo que las sesiones continuaron produciéndose durante algunos años.¹² A lo largo de este período de tiempo, Alonso y Sánchez tuvieron ocasión de perfilar sus propias “estrategias escénicas” y aquellos “canales de comunicación específicos” (Asociación Sypico: 2) que hicieran posible la conexión entre la escena y el público.

A partir de 2011, la Casa Encendida (Fundación Montemadrid), dirigida entonces por José Guirao, comenzó a financiar el proyecto, que pasó a recibir el nombre de “Bailar el agua”. Así, hasta el año 2015, Alonso y Sánchez pudieron llevar a cabo representaciones hasta en treinta y tres ocasiones frente a públicos en su mayoría procedentes de centros o residencias de día para personas con discapacidad intelectual. Además, desde 2012, “Bailar el agua” comenzó a participar en festivales (como el Fringe Madrid), a desplazarse hasta distintas ciudades españolas y del extranjero y, en ocasiones, a representarse ante públicos mixtos, con y sin discapacidad. Por ejemplo, en los años 2016 y 2017 el proyecto participó en el Festival Internacional de Artes Escénicas ÍDEM¹³ y, en 2019, en el Festival de Creación Contemporánea ZIP del Ayuntamiento de Madrid y en el Festival de Otoño de la

¹² “En las múltiples sesiones que realizamos durante años en la residencia CADP de Getafe conseguimos que los enfermos mantuvieran focalizada su atención, rompieran pautas obsesivas de movimiento o manifestaran descargas emocionales insólitas” (Alonso 2023: 329).

¹³ En el volumen *Inclusión, integración, diferenciación*, Julio Checa dedica un capítulo al análisis del Festival ÍDEM, al que considera “un ejemplo paradigmático para entender [la] relación entre legislación, políticas públicas y creación escénica en el ámbito de la discapacidad” (37). Argumenta el especialista “la estrecha interdependencia que puede establecerse entre las políticas públicas y aquellos proyectos o iniciativas que contribuyen a la promoción de la creación artística,

Comunidad de Madrid (en este último caso, en el marco del programa de actividades paralelas al festival).

Como puede observarse, se trata de un proyecto vivo, con distintas ramificaciones y abierto al paso del tiempo. Durante el curso 2019–2020, las creadoras desarrollaron el proyecto docente “MALeZAS”, una extensión de “Bailar el agua” que durante cinco meses tuvo lugar, casi semanalmente, junto a alumnos de educación especial en el marco de “Una grieta”, programa de investigación artística en centros educativos del Área de Educación del MNCA Reina Sofía.¹⁴ Durante las primeras cuatro sesiones, se priorizó conocer al grupo de escolares, sus características individuales y su relación con lo sonoro, tanto a partir de instrumentos musicales convencionales como de otra serie de objetos y materiales, del cuerpo y de la voz. De acuerdo con Alonso, tras estos primeros encuentros, “los escolares se ‘activaron’ muchísimo y de una actitud más pasiva y desconfiada pasaron a comportarse de forma mucho más suelta y participativa” (2023: 334). En un segundo momento, durante otras cuatro sesiones, se introdujeron las estructuras escénicas y musicales, siempre expresamente abiertas a la espontaneidad. En el último bloque de encuentros, docentes y estudiantes ocuparon distintos espacios tanto del Museo Reina Sofía como del colegio. En estas sesiones, el equipo artístico buscó conseguir que el alumnado fuera capaz de disfrutar tanto de una “pasividad no impuesta, para poder comportarse como espectadores y gozar de ello” como de elegir “la participación activa” (Alonso 2023: 335).¹⁵

3.2 Estrategias artísticas

Sin duda, el público preferente de estos encuentros y espectáculos orienta de una manera singular las distintas estrategias estéticas que se articulan tratando de alcanzar una serie de objetivos fundamentales; objetivos, en última instancia, consustanciales a la creación artística: primero, establecer un cierto tipo de acto comunicativo; segundo, producir en los espectadores distintas reacciones o vivencias interiores

especialmente importante en el caso de prácticas escénicas situadas en los márgenes del sistema cultural hegemónico, en el que, a menudo, los modos de producción y la gestión resultan determinantes para entender tanto los temas como la naturaleza de los lenguajes” (23).

¹⁴ Junto a las autoras, colaboraron en este proyecto: Jorge Frías (contrabajo), Teresa Serigó (voz, sierra y movimiento), Alba González (movimiento), Guillem Ferrer (saxo alto) y Nacho Bilbao (voz).

¹⁵ El creador audiovisual Adrián Abril documentó y registró las sesiones de “MALeZAS”. A partir de este material fue elaborada una pieza de vídeo que se incluye en la filmografía de este artículo.

sobre la base de la estimulación de áreas intelectuales y emocionales. En su libro *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre*, la propia Chefa Alonso describe a este público como uno que, en algunos casos, “puede estar desconectado, inquieto, desmotivado o indiferente hacia lo que le rodea” (95); así como, otras veces, “hay quien, inquieto, se balancea en la silla al ritmo de nuestra música, pero no hay nada que le interese tanto como la luz. Se relaciona con ella como si fuera su amigo, con una seriedad y una atención asombrosas” (94). De la misma manera, de acuerdo con la autora, el equipo de intérpretes se relaciona también con asistentes que, a veces, irrumpen en la escena dando voces, tarareando, empujando, gritando o mandando silencio, así como con personas que, por el contrario, no intervienen activamente en las sesiones o incluso se asustan con facilidad (94–95).

Según se ha descrito, las creaciones escénicas que aquí nos ocupan se levantan sobre las bases de una atención y de una recepción diversas y mutables; dicho de otra manera, la música y la danza se desenvuelven aquí sobre una superficie líquida o acuosa, esto es, en un suelo inestable y hasta cierto punto impredecible, incierto. Esta circunstancia determina la estrategia artística que, probablemente, más importante resulte en esta ocasión, a saber, el método de la improvisación. A su vez, esta técnica responde consecuentemente a un cambio que de manera decisiva se ha operado sobre la *norma*: ninguna disrupción (movimientos, sonidos, interpelaciones...) derivada de las condiciones específicas del público habrá de entorpecer el desarrollo del espectáculo; antes bien, este se verá beneficiado por dichas reacciones, que las intérpretes promoverán y elaborarán estéticamente, de manera dialogada, conforme se produzcan. Hasta cierto punto, esta estrategia recuerda a las novedades introducidas por el movimiento del *happening*, con origen en los Estados Unidos durante los años cincuenta del pasado siglo. En concreto, nos referimos a la manera en que músicos y creadores de *performances* introdujeron como principios creadores básicos, además de la propia improvisación, el contacto directo con el espectador (ahora, un participante activo, y no un receptor meramente pasivo) y la integración en sus creaciones de cualquier elemento accidental que espontáneamente pudiese acontecer.¹⁶ De un modo similar, en el caso que nos ocupa las intérpretes evalúan continuamente las reacciones del público, cuyas actitudes, como se ha dicho, oscilan entre la aten-

¹⁶ Tendemos a considerar el evento conocido como *Pieza teatral n.º 1*, organizado en 1952 por John Cage –con la participación de otros artistas (entre ellos, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham)– un hito fundacional de esta forma de creación entendida como acontecimiento, en la estela del ejemplo de Jackson Pollock. Pocos años después, emergería el movimiento Fluxus, acaso una de las influencias más marcadas en el caso de los proyectos artísticos que analizamos en este artículo. Foster (*et al.*) se refieren a este movimiento como “el más complejo (y el más subestimado)” de entre los surgidos en la década de los sesenta. Para estos historiadores, “Fluxus

ción y el ensimismamiento, la búsqueda del contacto y su rechazo, el entusiasmo y el desagrado, etc.

En su prólogo al libro *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre* de Chefa Alonso, Raquel Sánchez afirma que la improvisación –apoyada en la técnica dancística, el trabajo de sistematización y el entrenamiento– forma parte de cualquier proceso creativo y que esta estrategia requiere siempre de una implicación muy personal del artista:

Hay algo muy personal que cada cual tiene que poner en lo que está haciendo. Buscarlo implica realizar inmersiones en procesos inconscientes, extraer y dialogar con las percepciones almacenadas en la memoria y volcarlas, a través de un vocabulario, hacia la creación de un material artístico. Ser capaz de conectar lo que hago, lo que toco, lo que danzo, con las propias asociaciones, evocaciones, imágenes, resonancias, emociones... Y orientarlas hacia la construcción de sentido. [...] Ser sensible a los propios impulsos, reconocerlos y ponerlos en juego, sin que el prejuicio, el miedo o el pudor los desechen y ser capaz de gestionarlos a través de decisiones compositivas; buscar nuevas soluciones técnicas para diferentes estados, deseos, miedos o necesidades y encontrar estados y emociones a partir de las exploraciones técnicas abstractas. (Sánchez 2014: 10)

Es importante destacar que los espectáculos de “Bailar el agua” se desarrollan siempre en espacios diáfanos, con disposición horizontal, que no solo facilitan el acceso de personas con movilidad reducida, o usuarias de sillas de ruedas, sino que, además, contribuyen a difuminar la diferencia entre intérpretes y espectadores, así como, en este caso, entre personas con y sin discapacidad. En palabras de Chefa Alonso:

Nosotras trabajamos desde una estructura flexible de música y movimiento que da prioridad a la escucha del espacio, el momento y, sobre todo, la reacción de nuestro público; sus sonidos, palabras, gestos, gritos, movimientos, son incluidos en nuestra partitura móvil y tratados como posibles motivos para desarrollar. Tocamos y bailamos muy cerca de ellos, en sus propias narices, a su espalda, encima de su cabeza, percutimos en sus zapatos, los tocamos y nos tocan y, en general, nos siguen, olvidando sus ensimismamientos, sus patrones de movimientos repetitivos, sus miedos y sus angustias, al menos, por un rato. Vuelven a sus estancias y al olvido generalizado en el que viven —olvido de una política y unos políticos que los ignora— un poquito más felices. Creo que simplemente les devolvemos la “humanidad” que continuamente les están robando. Cualquier ser humano, y ellos con más razón, necesitan el arte como alimento para el alma. (Tamtampress 2014)

no distinguía entre el arte y la vida. Creía que las acciones rutinarias, banales y cotidianas debían considerarse acontecimientos artísticos: ‘todo es arte y cualquiera puede hacerlo’, afirmaba. Con sus diversas actividades, que incluyeron conciertos y [...] actuaciones musicales y teatrales [...], inauguró muchos aspectos claves del Arte Conceptual, como la insistencia en la participación del espectador” (2006: 456).

Derivada de la estrategia de improvisación e inclusión, debe en efecto destacarse la manera en que la distinción entre quienes actúan y quienes atienden –o entre quienes dicen y hacen, por un lado, y quienes son escuchados u observados, por otro– se confunde, en aras de una atención mutua en la que acaso radica la deconstrucción de una determinada relación de poder preexistente. Aquí, es posible que la intérprete pueda educar la mirada de un espectador hacia su figura en movimiento, de la misma manera que, quizás, un determinado asistente permita a la artista aprender a bailar para él; incluso al revés, tal vez la bailarina enseña al público a bailar, mientras que este le muestra a ella cómo mirarle. Se produce, en todo caso, una cierta forma de reciprocidad, en tanto en cuanto ambas partes, público y artistas, se expresan y reaccionan; dialogan.

Esta dimensión creadora o productiva de la recepción del espectáculo escénico nos remite a otra de las facetas fundamentales del proyecto de Chefa Alonso y Raquel Sánchez: el carácter lúdico. Al introducir las dinámicas del juego (apertura a la improvisación, creación de expectativas, diversión, sorpresa, imaginación, distensión, sustitución de las normas externas por un nuevo conjunto de normas propias aceptadas por los participantes...), las creadoras alimentan un entorno, rayano en el acto ritual y festivo, en el que la conciencia del *hic et nunc* –del presente participado colectivamente– adquiere una fundamental importancia.¹⁷ Algunos de los recursos que hacen posible esta presencia compartida se corresponden, entre otros, con la búsqueda de los contrastes escénicos y musicales, con la combinación de lo familiar con lo extraño y con la multiplicidad de los focos de atención, ensanchando la posibilidad de obtener la pretendida estimulación sensorial y emocional.

Frente al aislamiento y a la incomunicación que en no pocas ocasiones se deriva de las distintas clases de discapacidad intelectual severa, puede establecerse un cierto correlato entre la participación en esta forma de “asamblea” que constituye el acto escénico y la efectiva inclusión social. En el territorio artístico de “Bailar el agua”, se privilegian aquellos códigos más universalmente accesibles y, por ende, comunes al conjunto de participantes. En este sentido, es oportuno destacar que, en estos espectáculos, al movimiento y a las imágenes del cuerpo, así como a

17 En dos conferencias pronunciadas en 1966 y 1967, Michel Foucault propuso la creación de una nueva ciencia, la “heterotopología”, dedicada a estudiar una serie de lugares que, a su entender, podían considerarse “impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos”. Entre otros ejemplos, el filósofo emparentó a esta suerte de “contra-espacios” o de “utopías localizadas” con esos juegos infantiles (en el fondo del jardín, en la tienda de apache, en la gran cama de los padres...) en los que los niños, dentro del mundo, salen de la vida ordinaria e instauran una realidad paralela. Se trataría, pues, de espacios fundados sobre una suspensión o una alteración de las leyes generales, sustituidas por normas-otras.

la música en directo (cuyo influjo sobre la persona opera a menudo, es evidente, en niveles que escapan al ámbito racional), se suman el valor expresivo de ciertos objetos, la iluminación (capaz en sí misma de generar determinadas atmósferas, de conducir la atención, de colorear, de delimitar...), algunos sonidos vocales y, en ocasiones, la palabra.¹⁸ Por lo demás, resulta característico de esta serie de piezas el hecho de que, generalmente, no sean vertebradas por discursos racionales ni narrativas lineales; en su lugar, la puesta en escena remite a los códigos renovadores de la danza contemporánea.

En su *Historia del ballet y de la danza moderna* (2004), Ana Abad recoge las novedades fundamentales desarrolladas por bailarinas como Ruth Saint-Denis, Martha Graham o Doris Humphrey (precedidas por figuras como Loie Fuller e Isadora Duncan), así como la manera en que, tras ellas, una segunda generación de artistas intensificó el campo de experimentación que había empezado a liberar a la danza de sus límites tradicionales:

De alguna manera, había llegado el momento en el que los anatemas dejaban de ser tal cosa y las barreras comenzaban a caer, dejando tras de sí nuevos territorios que explorar. [...] La perfección no parecía existir y, en su lugar, el caos era algo tan real como artísticamente válido. (2004: 307–308)

En este sentido, Abad menciona algunas innovaciones que un análisis como el que en este artículo nos ocupa debe tomar en consideración; es el caso, por ejemplo, del trabajo de Merce Cunningham, Jerome Robbins o Paul Taylor. El primero introdujo en sus espectáculos los principios de aleatoriedad e imprevisibilidad, dando como resultado piezas carentes del orden y de la estructura habituales; igualmente, realizó intervenciones dancísticas en espacios no convencionales que involucraban al espectador, “en un juego que pone en entredicho todas las tradiciones escénicas que hasta ese momento habían primado en la danza escénica” (313). Robbins fue conocido por el contenido humorístico de sus ballets, inclusive por la sátira de la danza y de la música clásicas. Asimismo, resulta significativo en la trayectoria de este artista el hecho de que algunos de sus espectáculos carecieran explícitamente de argumento y de personajes. Por su parte, Taylor, reconocido creador de imágenes sorprendidas y provocadoras sobre el escenario, protagonizaría un paso decisivo

18 “Además de la música y del movimiento, centrales en todas nuestras sesiones, probamos muchísimas cosas: trabajamos con materiales plásticos, telas, globos, agua, proyecciones; tocamos en directo, pero también utilizamos en momentos específicos música grabada, efectos especiales, sonidos de animales, cajitas de música, muñecos móviles sonoros; incluimos pequeñas acciones teatrales como la reproducción de un circo, las tareas diversas en una cocina, una discoteca, etc.” (Alonso 2023: 329).

al comenzar la labor de eliminar de alguna forma ese *canon* estético dominante, así como la forma obvia en la que la técnica se presentaba al público. Con él y todos los postmodernistas se inicia el largo camino de la incorporación del movimiento cotidiano en las obras, así como la inclusión en los escenarios de cuerpos ordinarios y dispares. (2014: 324)

4 Conclusiones: sobre las diferencias

Es sabido que la palabra *teatro* procede del griego antiguo “*théatron*” (θέατρον), que literalmente significa “lugar desde donde se mira”. Sin embargo, merece la pena preguntarse qué capacidades (físicas o cognitivas) requiere de hecho la recepción de un espectáculo o para qué tipo de cuerpos están pensados los espacios teatrales. De la misma manera, en este artículo nos hemos interrogado acerca del “público ideal” y de la recepción “correcta” del espectáculo escénico por parte de un espectador. En el ya citado prólogo, Raquel Sánchez nos plantea: “¿Debemos centrarnos en el interés del público? ¿De qué público en concreto? ¿Qué deseos, qué intereses, qué preocupaciones podemos encontrar en la suma del público? ¿Todas las preocupaciones, todos los deseos, todos los intereses?” (2014: 10–11). Ciertamente, puede presumirse, como se desprende de las preguntas formuladas por la artista, que bajo un término homogeneizador como el de *público* se esconde una pluralidad de diferencias que convendría tomar en consideración. Incluso dos categorías como las de la “diversidad funcional” y la de una aparente “normalidad”, tomadas por separado, encierran en ocasiones, respectivamente, realidades harto dispares; por ejemplo, desde el punto de vista de los intereses estéticos, de las capacidades y de la manera de interpretar una pieza escénica.

Tal y como hemos observado, el funcionamiento cotidiano de algunas de las normas que rigen nuestra vida en común tiene en ocasiones consecuencias negativas para aquellas personas “diferentes” que no forman parte de la mayoría social o cuya mera presencia resulta imprevista. Sin duda, es el caso de aquellas reglas sostenidas sobre la premisa de que quienquiera que lo desee puede, en efecto, guardar silencio y mantener una quietud casi total durante el tiempo en el que se desarrolle una función. Acaso esta presunción descansa, a su vez, en un imaginario cultural tan asentado en la tradición occidental como el que distingue entre el cuerpo y el espíritu, vinculando al primero con lo que es mundano y despreciable y al segundo con las facultades propiamente humanas (y por ende, en este caso, con la experiencia estética). De acuerdo con esta lógica, el público convocado en un teatro quedaría conformado por un grupo de mentes etéreas o de emociones sin cuerpo. Sin embargo, ni la dimensión corporal resulta verdaderamente eludible ni nuestras facultades intelectuales dejan de responder a una casuística variada.

La creencia, generalmente asumida, de que la discapacidad intelectual o cognitiva impide *de facto* la participación de una persona en el hecho escénico (en este caso, como parte del público) tiene como consecuencia evidente la privación del derecho a la participación en la cultura y la exclusión de un ámbito significativo de la vida social. Por esa razón, resultan particularmente valiosas aquellas propuestas artísticas que –como “Bailar el agua” o “MALeZAS”– parten de un cuestionamiento radical de los modelos establecidos y de las normas escénicas, tanto en lo que se refiere a las ideas preconcebidas sobre el público como en cuanto a su propia labor creativa. Así, Raquel Sánchez afirmaba en 2016:

Un público que no oculta sus sentimientos y que responde de manera visible a lo que propones (lo mismo te dan la mano y se pasean contigo por la sala que te dan una patada, cantan, gritan o lloran, y nunca cuando lo esperas ...) nos enseña mucho sobre la esencia de lo escénico y sobre los procesos de movilización que desencadena el arte. (La terapia del arte 2016)

En un sentido similar, Chefa Alonso confiesa en su libro *Improvisación libre*:

Después de trabajar durante más de veinte años con personas con discapacidad intelectual, creo que son el mejor público para disfrutar de momentos escénicos y musicales abstractos, humorísticos, absurdos, incoherentes, caóticos, calmados, sensatos... Están en el momento y lo viven, sin todos los filtros, juicios y criterios que padecemos la llamada “gente normal”. (2023: 336)

De las palabras de ambas profesionales se desprenden las posibilidades y el enriquecimiento que la perspectiva de la diversidad funcional inaugura en el territorio de la creación cultural para quienes estén dispuestos a revisar y, en su caso, a reinventar las normas de la creación y de la experiencia artística:

Al proyecto que nos encargó el Museo Reina Sofía lo llamamos *Malezas*, esas hierbas que aparentemente crecen sin control y nacen en lugares indeseados, pero que, para nosotras, como metáfora de nuestro público, representa algo vivo capaz de transformar su medio y enriquecerlo, como los jardines silvestres atraen a nuevas especies de pájaros por las plantas que permiten. (Alonso 2023: 332)

Imágenes como las del *agua* y la *maleza* evocan, en efecto, cualidades como la espontaneidad, la imprevisibilidad o el desorden, pero también la flexibilidad, lo líquido, lo inasible y la fertilidad; valores que, a su vez, remiten a la estrategia de la improvisación, piedra angular de los proyectos que hemos descrito y decisión estética plenamente coherente con el compromiso ético y político que subyace a ellos: redefinición de las categorías estancas, transgresión de límites artificiales, apertura a la novedad, imaginación y convivencia.

Su amplia formación, su especialización profesional y su dilatada experiencia, además de su talento, compromiso y tenacidad, han permitido a las creadoras Chefa Alonso y Raquel Sánchez desarrollar un proyecto escénico –con distintas

ramificaciones— novedoso en España y de un sobresaliente valor artístico y social; ello, aun sin haber contado, en todas las etapas de su recorrido, con los apoyos económicos y con la visibilidad que hubiesen sido necesarios. Entre los méritos de esta larga serie de espectáculos y de talleres pueden contarse, desde luego, aquellos terapéuticos y relativos a la integración social de las personas con discapacidad implicadas.¹⁹ Sin embargo, es importante destacar que esta faceta no agota en modo alguno los logros que cabe atribuir a los proyectos “Bailar el agua” y “MALeZAS”. En primer lugar, porque con su ejemplo contribuyen a problematizar el significado de la “capacidad” a propósito de la recepción de los espectáculos escénicos y demuestran que merece la pena ahondar en la diversidad de los modos de experimentar el hecho artístico, enseñanza extrapolable a diferentes ámbitos. En segundo lugar, porque el proceso de creación e indagación al que se ha dedicado este artículo, y las piezas que de él se han derivado y que todavía podrían derivarse, ofrecen un indudable atractivo estético para diferentes públicos, con o sin discapacidad.

Filmografía

- Abril, Adrián. 2016. Muestra de “Bailar el agua”, en: <https://vimeo.com/194295447> [12.09.2023].
- Abril, Adrián. 2021. Pieza audiovisual a partir de “MALeZAS”, en: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/malezas> [12.09.2023].
- Fernández-Valdés, Manuel. 2018. *He venido a leer la noche*, España: Ordenpropia.
- RTVE. 2023. “Chefa Alonso”, en *La aventura del saber* (02.11.2023), en: <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-chefa-alonso/7002576/> [12.09.2023].

Bibliografía

- Abad, Ana. 2004. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid: Alianza.
- Alonso, Chefa. 2023. *Improvisación libre. La composición en movimiento* (nueva edición ampliada, primera edición: 2008), Córdoba: Cántico.
- Alonso, Chefa. 2014. *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones*, Madrid: Alpuerto.

¹⁹ “Creemos y confiamos en la capacidad de integración social y de mejora terapéutica que tiene la creación artística basada en la improvisación. La fuerza que tiene para mover y liberar energía, estableciendo puentes de comunicación entre lo que puede ser fronterizo: lo considerado como enfermo o como sano, lo conocido y lo imprevisto, el aislamiento y la implicación, mirar y ser mirado, lo que se olvida y lo que se recuerda, la indiferencia y la curiosidad, lo que se extraña y lo que se reconoce” (Alonso 2014: 96).

- Asamblea General de Naciones Unidas. 1948. “Declaración Universal de los Derechos Humanos”, en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> [15.09.2023].
- Asociación Sypico. 2022. “Dossier”, amablemente facilitado por las creadoras del proyecto “Bailar el agua” al autor de este artículo.
- Castro, Sara. 2023. “Las barreras del cine limitan a ciegos y sordos: desde el ‘set’ de rodaje hasta el patio de butacas”, en *El país* (03.11.2023), en: <https://elpais.com/sociedad/2023-11-03/las-barreras-del-cine-limitan-a-ciegos-y-sordos-desde-el-set-de-rodaje-hasta-el-patio-de-butacas.html> [06.09.2023].
- Ceserani, Remo. 2004. *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona: Crítica.
- Checa, Julio. 2020. “El Festival ÍDEM: la mediación del marco legal entre la producción y la creación artística”, en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación*, Berlín: Peter Lang: 23–37.
- Cortes Generales. 1978. “Constitución española (BOE núm. 311, de 29.12.1978)”, en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229> [15.09.2023].
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco Libros.
- Foster, Hal (et al.). 2006. *Arte desde 1900*, Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1966. “Utopías y heterotopías”, en: *Fractal* 48 (2008): 39–62.
- Foucault, Michel. 2005. *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.
- Fundación Belén. 2016. “Música, danza e improvisación para un público diverso, reportaje en *La terapia del arte. Revista de creatividad y salud*”, en: <https://laterapiadelarte.com/numero-20/reportajes/bailar-el-agua/> [28.02.2023].
- Iser, Wolfgang. 2001. “La estructura apelativa de los textos”, en: Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: 99–120.
- Jauss, Hans-Robert. 2001. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en: Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: 73–88.
- Moscoso, Melania. 2009. “La ‘normalidad’ y sus territorios liberados”, en: *Dilemata* 1: 57–70.
- Moscoso, Melania. 2013. “En torno a la norma: algunas reflexiones sobre biopolítica y soberanía en diálogo con Michel Foucault y Roberto Esposito”, en: *Dilemata* 12: 1–13.
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco. 1997. *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- Otero, Eloísa. 2014. “La improvisación es el lenguaje de la libertad”, entrevista a Chefa Alonso en *Tam-Tam Press. Tráfico de cultura* (02.08.2014), en: <https://tamtampress.es/2014/08/02/chefa-alonso-la-improvisacion-es-el-lenguaje-de-la-libertad/> [28.02.2023].
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Radio Murcia (Cadena SER). 2023. ““El crío estaba entusiasmado, pero parte del público pidió que lo sacara’: el desagradable incidente vivido por un niño autista en Molina de Segura”, en: <https://cadenaser.com/murcia/2023/01/17/el-crio-estaba-entusiasmado-pero-gran-parte-del-publico-pidio-que-lo-sacara-el-desagradable-incidente-vivido-por-un-nino-autista-en-molina-de-segura-radio-murcia/> [07.09.2023].
- Ranciére, Jacques. 2014. “Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética”, en: *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires: Prometeo Libros: 17–28.
- Sánchez, Raquel. 2008. “Prólogo”, en: Chefa Alonso, *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre. Propuestas y reflexiones*, Madrid: Alpuerto.
- Spivak, Gayatri. 1998. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en: *Orbis Tertius* 3 (6): 1–44.



III Imágenes de la diversidad

Ryan Prout

Lullabies by Kafka: Norms, Disability and Transnational Adoption in *La vergüenza* and *La adopción*

Abstract: This chapter analyses two Spanish films that represent the adoption by parents in Spain of children from overseas: *La vergüenza* (2009), directed by David Planell, and *La adopción*, directed by Daniela Fejerman. It situates these narratives in the context of concerns over falling fertility rates and the boom in transnational adoptions to Spain in the 2000s.

Anthropological and ethnographic studies of preparatory adoptive “home-work” and of institutional practices are used to demonstrate how the films’ staging of transnational family formation points to the resilience of the medical model of disability as the ultimate arbiter of adoptability norms. The Disability Studies informed reading connects notions of family fitness to Adolphe Quetelet’s application of statistical norms to human traits.

The chapter proposes that *La vergüenza* and *La adopción* illustrate the obduracy—revealed by the discourses of transnational adoption—of the equation of the functionally typical and of the normative. Close analysis of the films’ ethnographic realism uncovers legacy structures of *l’homme moyen* in rankings of adoptability.

Palabras clave: adopción internacional, discapacidad, etnografía de instituciones, Daniela Fejerman, David Planell

Key words: transnational adoption, disability, institutional ethnography, Daniela Fejerman, David Planell

Note: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

Ryan Prout, Cardiff University

1 Introduction: Tailors' Dummies and Pixellated Global Babies

A stock photo of a mannequin is the starting point for this chapter, as an illustration of how norms become embodied.¹ Looking at this image, one is prompted to ask: “Whoever saw a fat or an amputee mannequin or fashion model?” Certainly, there are exceptions to the rule, as in the case of the double amputee Aimee Mullins, who, for a time, was a successful fashion model. Her story, however, may be the exception that proves the rule, and, as Rosemarie Garland Thomson argues in her essay on representations of disability in twentieth century photography, the Mullins fashion shoots can be seen as belonging to a rhetoric of the exotic: the subject’s abnormality was arguably exploited by couture to create a frisson of difference, an exploitation of diversity rather than an acceptance or normalization of it. “Rather than conceal, normalize or erase disability”, Garland-Thomson says, the Mullins fashion shoot photos “[U]se the hyperbole and stigma usually associated with disability to quench postmodernity’s perpetual search for the new and arresting image” (Garland Thomson 2002: 69).

Turning back to the image of the antique tailor’s dummy, the posture in which the arms are arranged is as arresting as the form and dimensions of the body. The upper limbs are held in an expectant embrace, as if a babe in arms were missing. The mannequin speaks not only to norms of bodily shape, size, and capacity, then, but also to norms regarding reproductivity and kinship. The adult female body implied by this dummy, as yet undone by the invisible worm of ageing, ought to be cradling a child.

The premise of maternity and paternity as preconditional for normative and desirable subjectivity is brought into the more recent past by reflection on an advertising campaign from 1999 commissioned by Iberia, Spain’s national flag carrier. To celebrate seventy-two years since the foundation of the company, Iberia ran a series of print and television advertisements featuring large groups of infant children.² In one of the advertisements used on television, the point of view retreats from medium close-up shots of groups of infants into the distance until eventually the continents of planet Earth appear to be comprised of pixelated babies. The campaign made an equation between the global reach of Iberia’s network and the transnationally normative networks of parenthood: a subtext of the campaign was

¹ See: <https://stock.adobe.com/at/images/antique-mannequin-on-black-background/457910899> [12.6.2024] for this illustration.

² See, for example, the video available at this link: <https://www.youtube.com/watch?v=xdP8-ISEFHw> [12.6.2024].

perhaps that Iberia's customers would normatively be creating families and that the airline's international network would facilitate this (see Fig. 1).

Barbara Zecchi views Iberia's campaign as consistent with a public space in Spain that was characterized in the first years of the twentieth-first century "By an inflation of signs that, sometimes in a subtle way, sometimes quite explicitly, address women in order to persuade them to go back home and to fulfil their maternal duties, in what must be considered an open pronatalist campaign" (147). A slew of commercial campaigns, Zecchi suggests, appeared at this time recommending—sometimes commanding—motherhood so that these '[N]ew efforts to foster the birth rate [...] paradoxically granted motherhood almost the same place of honor it had during Franco's regime' (148).

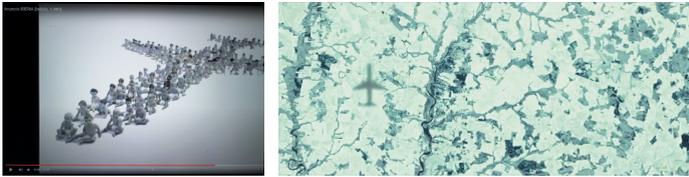


Fig. 1. Left: Babies in aeroplane formation. Screen capture from Iberia TV advert (1999) on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dICQSwfgct0> [27.6.2024]. **Right:** The shadow of an aeroplane over unknown terrain. Screen capture from *La adopción* (Tornasol Films, 2015), by Daniela Fejerman. Used with kind permission of Tornasol Films.

To Zecchi's gloss of the fecundity of pro-natalist images in the 2000s in Spain could be added the observation that this trend coincided with the expansion in numbers of Spanish parents traveling abroad to create new Spanish families by adopting children from overseas. The Iberia campaign can therefore be seen as speaking not only to a specific moment of pro-natalism but also to a moment that saw the development of alternative means of making families and kin. That development found its reflection not only in commercial advertising but also in Spanish cinema and in the two films which are the subject of this chapter, Daniela Fejerman's *La adopción* (2015) and David Planell's *La vergüenza* (2009).

In the reading of these films proposed here my aim is to connect an historically informed concept of normality to an analysis of films from the first decades of the twenty-first century that engage with transnational adoption. Against a background of equalities legislation and Western cultures that pay lip service to diversity and post-normativity, the chapter asks if the administrative processes and narratives that govern transnational adoption demonstrate the obduracy of the normal. Is there a residual resistance to the normalization of functional diversity, and, if so, how can this be gleaned from the representation in Spanish film of transnational adoption?

The chapter brings an original perspective to its analysis of Spanish cinema by querying the ways in which the technologies and institutional practices that govern transnational adoption expose the latent but disavowed normalization of ableism in the construction of the family.

2 Disability Studies' Historicization of the Origins of the Normal

To address the first of the questions posed above, and to historicize the normal, it is helpful to turn to the work of Lennard Davis. In several of his books —*Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, and *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era*— for example, Davis underscores the relatively recent invention of normality both as a concept, and as something to which individuals and collective entities might aspire. How we think about disability cannot be understood, he contends, without also taking into account the cultural construction of the normal as a benchmark:

To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body. So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study, just as the study of race has focused on the person of color. But as with recent scholarship on race, which has turned its attention to whiteness, I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the 'problem' is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the 'problem' of the disabled person. (1995: 23–24)

Davis traces the invention of the normal human being to the writings of Adolphe Quetelet (1796–1847) who, he suggests, made the most significant contribution to the notion of the normal becoming both an imperative and a concept that would be generalised internationally:

He noticed that the 'law of error,' used by astronomers to locate a star by plotting all the sightings and then averaging the errors, could be equally applied to the distribution of human features such as height and weight. He then took a further step of formulating the concept of 'l'homme moyen' or the average man. Quetelet maintained that this abstract human was the average of all human attributes in a given country [...] Quetelet's average man was a combination of *l'homme moyen physique* and *l'homme moyen morale*, both a physically average and a morally average construct [...] The social implications of this idea are central. (1995: 5)

The centrality of these social implications is connected, in Davis's view of the construction of normality, with the elision between the ideal and the normative

that would develop from Quetelet's application of statistics to human beings. In 1833, in his essay on criminal propensities, Quetelet wrote that across history:

[L]es artistes et les littérateurs [suivaient] de leur mieux, une marche semblable à la nôtre, et [ils saisissaient] parmi les individus qu'ils observaient les traits caractéristiques de l'époque où ils vivaient, ou en d'autres termes à s'éloigner le moins possible de l'homme moyen. C'est dans la juste proportion des parties qu'ils ont pu trouver le type du beau, et les écarts plus ou moins grands de la moyenne ont constitué la laideur au physique comme le vice au moral, et l'état de maladie quant à la constitution. (1833: 16)

Davis finds that in the *Weltanschauung* presupposed by Quetelet's approach the "[N]otion of physical beauty as an exceptional ideal becomes transformed into beauty as the average" (1995: 28). When one looks closely at Quetelet's writing it becomes clear that he posited *l'homme moyen* as a fiction yet also as an artefact that stood outside theoretical speculation and could instead become analogous to phenomena with physically determined properties:

Je n'ai point en vue de faire une théorie de l'homme, mais seulement de constater les faits et les phénomènes qui le concernent, et d'essayer de saisir, par l'observation, les lois qui lient ces phénomènes ensemble [...] L'homme que je considère ici est, dans la société, l'analogue du centre de gravité dans le corps; il est la moyenne autour de laquelle oscillent les éléments sociaux: ce sera, si l'on veut, un être fictif pour qui toutes les choses se passeront conformément aux résultats moyens obtenus pour la société. Si l'on cherche à établir, en quelque sorte, les bases d'une physique sociale, c'est lui qu'on doit considérer, sans s'arrêter aux cas particuliers ni aux anomalies, et sans rechercher si tel individu peut prendre un développement plus ou moins grand dans l'une de ses facultés. (1835: 21)

As both Davis, and, more recently, Sarah Chaney have outlined, Quetelet's *être fictif* would be regarded as a possible outcome of interventions in human reproduction and not as an abstraction when the application of statistics to the human mind and the human body was taken up by the nineteenth century eugenicists. Francis Galton's "interests in statistics, normality, identity, and heredity", Chaney argues, "were bound up in his concerns with and promotion of eugenics" (2023: 29). The statistical ideal, when adopted by the likes of Galton, Davis suggests:

[I]s unlike the classical ideal which contains no imperative to be the ideal. The new ideal of ranked order is powered by the imperative of the norm, and then is supplemented by the notion of progress, human perfectibility, and the elimination of deviance, to create a dominating, hegemonic vision of what the human body should be. (1995: 35).

In his presentation on Disability Studies across disciplines at the Duke Franklin Humanities Institute Davis links the hypostatization of *l'homme moyen*, through the enthusiastic take up of the normative ideal by eugenicists and raciologists, to the summoning into being, in turn, of the normal, or fit, family. Working as a conveyor

belt between the empirical and the socio-cultural, Quetelet's conceptualisation of norms applicable to the human being co-created the normative body and did so within the framework of the normal family, each subject dependent upon the other so that disability could be the undoing of a fit family and an unfit family the undoing of an otherwise able and normal offspring. As we will see, this series of equations finds its way into the institutional practices of transnational adoption so that the more recent disavowal of normative ableism becomes moot.

3 Fertility and Transnational Adoption

In Spain, the framing context for fitness, in the shape of the reproductive family, was in a sort of existential crisis, in the period leading up to the millennium. Statisticians warned that without high levels of immigration to Spain, the workforce would not be able to expand sufficiently to keep up with economic growth since birth rates were falling precipitously (Oliver 2006).

And, indeed, by the end of the twentieth century Spain ranked joint fourth, with Russia, in the list of countries with the lowest rates of reproduction in the world.³ With the biologically reproduced family under threat, so was the normal. There seems to be no simple answer that would explain the very low fertility rate in Spain. Synthesizing the findings from six different studies, Stijn Hoorens and his co-authors propose that among the causes of plunging fertility rates in Spain were "Changing cultural patterns, including increasing secularisation of society; changing marriage patterns and 'protracted adulthood'; difficult socio-economic conditions, including high unemployment and shifting educational and labour market conditions for women; low rates of non-marital childbearing and low teen fertility; and a lack of explicit family policy at the state level until the late 1990s" (2011: 48).

The small uptick in the fertility rate that this research uncovers, beginning in 1998 through to the mid-2000s (Hoorens et al 2011: 45), corresponds with the peaking in numbers of children adopted across the world internationally (Selman 2009: 575). Suggesting that there are other factors at work in addition to those identified by Hoorens et al., many would be parents in Spain in this period took matters into their own hands. Shut out of domestic adoption they formed families by adopting children from abroad. In the period of peak transnational

³ This statistic is drawn from the tables under the "Fertility Rate" heading in the World Bank's Gender Data Portal. See <<https://genderdata.worldbank.org/en/indicator/sp-dyn-tfirt-in>> and select 2000 under drop down menu below the word 'Year' on the right of the page. Accessed 16.06.2024.

adoptions—in the second half of the 2000s— Spain was second only to the USA in transnational adoptions per capita (Selman 2009) and tens of thousands of children were moved from one country to another in the process of being paired with willing parents. Transnational adoption became familiar enough in Spain at this time for books on the topic (e.g., Guzmán Peces 2007; Prats Cedó and Ruiz-Huerta Grandal, 2009) to appear in the self-help and *divulgación* sections of chain bookstores.

As mentioned above, in the mid to late 2000s transnational adoption peaked: the number of adoptions to the EU from non-EU countries dropped from more than 10000 in 2005 to only several thousand in 2014 (Sabbati et al. 2016: 1). The financial crisis of 2008 was likely a factor in this, since adopting a child from overseas can be very costly, and so was the tightening of restrictions and of eligibility criteria, both as these applied to adoptive parents, and to available children (Montgomery and Powell 2018: 1–17). If we must talk about the phenomenon in terms of the marketplace, there was a squeeze on the supply of the commodity, that is, on available children.

It is in this context, it may be argued, that the confluence of the ab/normal and dis/abled binaries, when applied to available children, resurfaces very visibly in narratives about transnational adoption because these are, inevitably, forced to confront a landscape where available children are, to continue using the marketplace rhetoric, more likely to be “remaindered”: children over the age of two, less sought after children, and children with long term illnesses, and with disabilities.

From the celebratory memoirs of transnational adoption such as Asha Miró’s *La hija del Ganges*, and Sara Barrena’s *Venida de la lluvia*, moving into the 2000s and 2010s, narratives in Spain that centre on the phenomenon of transnational adoption assume a different tone. The role that transnational adoption plays, as a reproductive technology, in making distinctions between the normal and the abnormal, and between the abled and the disabled becomes starker against a backdrop where entering the marketplace inevitably means, for prospective parents, weighing up the normality deficit that would be presupposed by forming a family with a child with a long term illness or with a disability. Two such narratives are the films the chapter examines next.

4 *La vergüenza*: Homework, Transnational Adoption and the Theatre of the Normal

In David Planell’s short film *Ponys*, made in 2005, three women are sharing drinks around a table. One of them introduces “ponys” to their conversation. She says this is the shorthand term used in the discourse of scripting films for a

childhood incident that in some way marks a person's later life. The companions then prompt each other to look for "ponys" in their own experiences as children and argue about which incidents would and would not qualify as falling under the definition of this term. What begins as a game leads to a taut situation of heightened emotion and recriminations as skeletons are brought out of the closet through unintendedly revelatory declarations.

The small and dimly lit space where the women find themselves together becomes a confessional. One of the characters sings the words "My pony lies over the ocean" to the tune of the traditional Scottish folk song, "My bonnie lies over the ocean", suggesting disjointed subjectivities in place of clandestine relationality, or affective propinquity stymied by physical distance. As the flow of the companions' conversation gives way to awkwardness and halting, incomplete interventions the tone shifts from one of camaraderie to one characterised instead by shame. Individual life histories with parts that have yet to be reconciled lead, when brought to the surface, to a breakdown in communication.

The key narrative device in *Ponys* —extrusions of elements of personal biography that a subject would prefer not to divulge— could be described as a means of making the characters articulate an investigation of shame, the feeling and state that becomes the story's telos. In this sense, *Ponys* can be seen as a precursor to Planell's first feature film, *La vergüenza*, made in 2009, where the question of shame again assumes centre stage. As in the earlier film, the narrative momentum in *La vergüenza* derives from the exposition of the concealed, shameful, parts of personal biographies with an important difference: here the investigation of *curricula vitae* is not a game. Instead, the issue of shame is connected to decisions about what will be in the best interests of a child in the process of moving from foster care to adoption.

As Pere Vall observes in his assessment of *La vergüenza*, when makers of short films venture into the feature length genre, the shift can be uncomfortably perceptible: "Hay un defecto común en gran parte de los cortometrajistas, de éxito o no, y es que al dar el salto al largo se nota el cambio de formato: acostumbrados al gag y a la idea brillante, resuelta en diez minutos, tienen que enfrentarse a una estructura más compleja de personajes, ritmo y narración. Y no pueden" (2009). Vall finds, however, that Planell bucks this trend by making an effective adjustment from the demands of the short to those of a ninety-minute film:

[H]a sido consciente de que ya no tiene entre manos una anécdota para contar deprisa, sino que maneja un mapa de carreteras donde más vale tener un buen GPS. Historia sometida a un férreo control estilístico y dramático, [*La vergüenza*] cuenta la decepción de una pareja que pretende continuar siendo progre y no morir en el intento, y se enfrenta a sus contradicciones, cuando se creían los más guays del mundo. (2009)

The couple in question, Lucía and José —well to do, and cultured— live in an expensive neighbourhood of Madrid bordering the Retiro park. José is a record producer and ichthyophile. Lucía has given up a well-paid management position to look after Manu, the eight-year-old Peruvian boy they are fostering. The relationship between Lucía and José, and their feelings about Manu, are subject to scrutiny within the closely circumscribed time frame of the film’s narrative. The action unfolds within the space of a single day. With the exception of a few brief excursions to secondary locations, all the dialogue unfolds within the confines of the family home lending the film the qualities of theatre and of a chamber piece. The narrative driver, as Vall observes, is not anecdotal, as in *Ponys*; here the twists and turns taken by the dialogue pivot around the visit by a social worker to José, Lucía, and Manu’s home. The social worker’s role on this occasion will be to gather data from the members of the family to facilitate an assessment of whether Lucía and José can adopt Manu.

The film uncovers the tension that builds between José and Lucía in anticipation of this appointment. José reveals that he doubts their capacity to manage the demands that will accompany the role of parenting Manu in the long term, a confession that prompts discussion of whether it would be right to withhold this from the social worker simply in order not to lose face. People who become lost in strange terrain, José says, perish not for lack of resources or nourishment but for fear of asking for help. Lucía is not ready to give up. She insists that they give the situation a little more time while José recounts the difficulties they have had with Manu. He refused to board a plane at the airport from where they were expecting to travel for a holiday in Rome; he has deleted important files from José’s computer; he empties an aquarium to use the water to clean his teeth, leaving José’s beloved fish floundering on the floor. Even the fact that he is mistreated at school seems to count against the child. José faults Manu for his “Latin King” hair style before realising that the buzz cut was essential to remove the gum that had been stuck in the child’s hair by bullies picking on him for his perceived difference from the norm.

José argues that they did not have sufficient information to make a well-informed decision about taking on responsibility for Manu: “Nadie nos dijo que era incapaz de estar sentado más de diez minutos.” Lucía describes Manu as nervous whereas José has recourse to pathologizing language that labels non-normative ability and behaviour like Manu’s as hyperactive. Lucía asks: “¿Y qué pasa, Pepe, si hubiéramos sabido que el niño era tan nervioso? ¿No le hubiéramos acogido?” At the surface level, José’s reply is light-hearted and jocular: “No. ¿Y sabes por qué? No somos la Cruz Roja. No somos Santa Angelina Jolie.” The reference to a benevolent institution known for ministering to the sick, and to a celebrity whose motives for adoption have sometimes been the subject of mockery, positions Manu as a

child whose difference is pathological and rightly the object of charity rather than of parental love and affection. The conversation between José and Lucía about whether or not they can and should proceed from fostering Manu to adopting him is tightly interlaced with two questions that are fundamental to the drama, albeit they are only phrased periphrastically: is Manu normal, and if he is *abnormal*, does this inhere in some way to a deviance from the normative that could be classified as a disability?

Later in their conversation about their future, and Manu's, José and Lucía begin to question the extent to which they themselves align with the parameters of the normal. In an effort to rationalise his doubts about being able to proceed with the adoption process, José asks Lucía to concede that Manu “es un niño difícil” and that meeting his educational needs has proved to be especially difficult. The closest he comes, and the closest the film comes to naming Manu's difference in the lexicon of ableism, is when he then labels Manu as “un friqui.” The sense here is clearly of freakishness as abnormality. Lucía's ironic rejoinder to José's characterisation of Manu as a *friqui* takes the form of a question: “¿No [es] como tú y yo, que somos muy normales?” The process of self-interrogation, of asking themselves whether they will make suitable parents for Manu, leads Lucía and José to reflect on the degree to which they themselves meet the parameters of normativity. Shame turns to anger when the social worker arrives to begin her interview with the foster parents.

Jimena, the usual contact person from social services for Manu's case, is indisposed. In her place Irene visits Lucia and José's home. Being new to the case, and seemingly given to tactlessness, Irene's questions are perturbing. The tables are turned on the couple: having expected the drama to be about whether or not they would broach the question of asking social services to take Manu back from their care, the interview turns out instead to be about doubts over their suitability as parents. Are *they* normal enough to adopt Manu? Irene's blunt revelation that the authorities have doubts about whether or not the couple will make suitable parents triggers a *coup de théâtre*. The chair on which José is sitting breaks and he crashes to the ground (Fig. 2). He falls badly, cutting his lip.

The physical injury anticipates the wounds Irene will inflict with her probing questions. She comes into the domestic space like a maladroit Inspector Goole (from J. B. Priestley's *An Inspector Calls*), intent not on uncovering the devastating ripple effects of heartlessness but on seeing where and when the prospective parents may have blotted their copy books by offending against normality as codified in the parameters that determine the suitability of adoptive parents.

Information in Irene's dossier uncovers that José has fallen foul of traffic regulations and has had his driving license docked by 10 points for losing his tem-



Fig. 2: Irene, the social worker, and Lucía look on as José falls from a broken chair. Screen capture from *La vergüenza* (Avalon, 2009), by David Planell. Used with kind permission of Avalon.

per with a Guardia Civil who mistakenly assumed him to have been drinking; he had asthma as a child; he was traumatised by an event in the metro and now has claustrophobia; he is irascible and quick to lose his temper. Irene questions Lucía in turn about how well she has come to terms with her infertility. Only later, in a private conversation she has with José, do we learn that she lied to the social workers: a visit to the gynaecologist that she told them was about an infection was in fact a follow up appointment occasioned by the fact that she experienced a miscarriage eleven weeks into a pregnancy.

Aspects of the transnational adoption narrative, as these are played out in the interview scenes in *La vergüenza* arguably stage an interrogatory theatre of subject suitability that forces into the open a fraught articulation of the tacit parameters of idealised kinship and progeniture. What were anecdotal revelations and adjuncts to a drinking game in *Ponys* assume in the context of the process of transnational adoption the weight of potentially life altering abnormalities when rendered as mistakes or deficiencies.

For Ana Sánchez de la Nieta the intensity of the scenes where the would-be parents' suitability is scrutinised are too theatrical and are the undoing of the film:

Planell encierra a cuatro personajes entre cuatro paredes y esto, si no tienes un texto de Shakespeare o eres Lawrence Olivier, es capaz de llevar al fracaso a cualquiera. Los actores están forzados, declaman con hieratismo, y van y vienen de la cocina al salón y del salón a la cocina en estáticas escenas que se alargan hasta el infinito. Esta torpe realización, casi teatral, y la deficiente dirección de actores, acaban por cansar al espectador, que contempla cómo una historia, muy interesante sobre el papel, termina siendo una película flojita. (2009)

Taking a more generous approach to the theatrical nature of *La vergüenza*, the concentration of the action within the four walls of the home could instead be seen as a response, motivated by an effort to achieve verisimilitude, to capture dramatically the interactions in domestic space between prospective adoptive parents and the representatives of social services. As Leinaweaver, Marre, and Frekko point out, the experience of adoptive parents is unusual because unlike parents who conceive bio-

logically “[T]hey require bureaucratic assistance to form a family [and thus] come directly under the supervision of the state” (2017: 573). In *La vergüenza* what we see is a simulacrum of what the supervisory vigilance looks and sounds like as it intrudes upon domestic space and the intimacies of kinship and relationships. While Plannell’s evocation of these supervisory meetings is based, presumably, on an imagined scenario informed by some familiarity with the processes of adoption in Spain, the situations depicted in *La vergüenza* nevertheless correspond with similar narratives based on institutional and administrative anthropology outlined in Leinaweaver et al.’s work on adoptive homework.

Through interviews with stakeholders in Spain, Leinaweaver’s study examines how the approval process for would-be adoptive parents extends into and determines the content and appearance of domestic space. “Homework”, the authors of this study say, “describe[s] the efforts of adoption applicants to perform an appropriate home and thus receive approval to adopt” (Leinaweaver et al. 2017: 562). In this usage, homework can include, but is not the same as, the accomplishment of household chores. More specifically, when applied to the efforts made by would-be prospective parents to look the part, it “[D]escribe[s] the architectural, aesthetic, and moral production of a particular kind of home [and] includes a set of practices analogous to ‘kinwork’ [...] ‘bodywork’ [...] ‘emotion work’ [...] or ‘culturework’” (Leinaweaver et al. 2017: 563). As Leinaweaver outlines in this study, the parameters for the ideal home are nowhere explicitly stated in Spanish legislation so that those making assessments exercise a degree of latitude, or subjectivity, in determining whether or not a home is an adequate place to bring up a transnationally adopted child. In Spain, as elsewhere in Europe, “[T]he intentions of the term suitability have not been clearly expressed in the acts, instructions, or handbooks for practitioners. There has been room for discretion” (Leinaweaver et al. 2017: 567). The home —its décor, furnishing, layout, size etc.— is read as an index to the suitability of the applicants as adoptive parents: “[R]epresentatives of the state [...] deploy the house as an arbiter of moral authority to measure a person’s potential as a parent” (Leinaweaver et al. 2017: 563).

Leinaweaver’s ethnographical study of this homework illustrates how prospective parents dress their homes, and themselves, to fit norms that to some extent they can only intuit from interactions with the representatives of the state. Arguably *La vergüenza* shows this too as we see José and Lucía rehearsing for the interview with Irene trying first to establish demeanours that would be suitable for giving Manu up, or for demonstrating their aptitude as parental figures. The confinement of the set to the four walls of their home becomes an asset in the film’s evocation of the homework that stages domestic space in anticipation of an application to adopt a child. The opening scene of the film is almost like an estate

agent's video tour of a residence, though with more attention to specific belongings and details of décor. The camera pans across bookshelves and cabinets, the text of the opening credits weaving in and out between books on Hundertwasser and Renoir, and action figures from *Star Wars*. The spectator is, unknowingly in this introductory scene, being put in the place of the state representative, casting an evaluative gaze upon someone's home to measure its suitability for a normal family. The staginess of the scene may not be so much a shortcoming of the filmmaker and the set designer as an inscription through mise-en-scène of the homework specific to intending transnational adoptive parents. As Leinaweaver et al. note "In the transnational adoption screening process, prospective parents *perform* their homes, conveying their apprehension of international requirements and unstated norms as well as their suitability within an authorized home for a child who, it is imagined, completely lacks one" (Leinaweaver et al. 2017: 563, emphasis added). The set design in the film is not only the work of the filmmakers, then, but can be read within the diegesis as the work of José and Lucía. It *should* feel stagey and contrived.

Added to the use of sounds that are very obviously produced by Foley effects is the improbable consistency of the décor in this home. Fish emblems are everywhere, from a shower curtain decorated with goldfish motifs to a poster illustrating "espáridos de interés en el mercado español" and kitchen ornaments made in the form of the silhouette of the body of a fish. If the fictional José and Lucía understand that their domestic space will be read as an outward expression of their characters, the uniformity of the décor could be read as intending to signal coherence, predictability, and adherence to norms. As a space in which to live, it seems brittle. José falls to the floor when a chair collapses; it is perceived to be a disaster when Manu abandons the goldfish in his room. Everything has to be in its proper place as the representatives of the state articulate the bureaucratic procedures that will effect the formal transfer of a child from one jurisdiction to another.

A curious aporia in *La vergüenza* concerns Manu's place of birth. It is made clear that he is Peruvian, though whether this derives from his birth in Peru or only from the nationality of his biological parents is not specified. Leinaweaver's interviews with Planell reveal that the nationality of the child derives from his decision to cast Peruvian actress Norma Martínez as the foster child's biological mother. Her offspring had perforce to be Peruvian in the diegesis. The director also wanted to use nationality to signal the adoptive parents' political leanings: Planell was "convinced that it would be crucial for the couple that Manu's nanny be Peruvian, because 'for them Peru, Ecuador, Colombia, the Dominican Republic are not all the same, and they are proud of knowing this, because they are leftist'" (Leinaweaver 2013: 107). In *La vergüenza* Martínez plays the role of Rosa, a

woman who has left Peru to find her son in Madrid where she takes on the role of Lucía and José's servant in order to be close to her child.

The inclusion of this subplot where a biological mother secretly introduces herself to a foster home adds to the theatricality of the film. The occluded heredity of nobility common to the diegesis of Golden Age plays is re-worked here as the knowledge available to the audience, but not to all the characters in the diegesis, that the birth mother of a child is on the scene. Adoptive and biological inheritance substitute for the transmission in Golden Age drama of common and aristocratic status. The director rationalises the improbable encampment within a foster home of an undercover biological parent by referring to what is perceived to be a common fear among adoptive families of the unexpected incursion in their lives of a child's biological relatives. "It's a fiction, it's an exaggeration", Plannell says, "but it is a fear that many families have: that the birth mother could come find the child" (Leinaweaver 2013: 107).

The possibility that Manu is Peruvian by descent, rather than by having been born in Peru, allows Leinaweaver to use *La vergüenza* to frame a discussion of affinities between Spanish families and peer groups with connections to the Spanish speaking Americas in *Adoptive Migration: Raising Latinos in Spain*. Looking at Spain, and at Spanish perceptions of people from or identified with the Americas very much through a North American lens, *Adoptive Migration* sees the identities available to persons from the Americas, as these circulate in the imaginary of *La vergüenza*, centred on the roles of charwoman or nanny for women and gang member for men. Autoethnographic material from subjects in Spain seems to substantiate this perspective. A Peruvian migrant in Spain tells the anthropologist, for example, that Spain "[C]ollaborates with all kinds of countries where there is poverty, where there's an earthquake, whatever. But here, in their own house, is where you see them living this lack of solidarity overall [...] You can see it on the news, in the paper, you see what happens on a daily basis with a kid who, just because he's black, Indian, or a cholo, Spanish people pick a fight with him because they think so much of themselves" (Leinaweaver 2013: 106). When José refers to Manu's impromptu haircut lending him a "Latin King" look, Leinaweaver says, this "tidily evokes the ethnic difference between [the child] and his parents and the father's willingness to racially stereotype his [foster child]" (2013: 112). Furthermore, José's anxiety about Manu's new look can be connected with "Spanish parents' greatest fear about their Latin American-origin children [which is] that they will join a gang" (2013: 111–12).

While *Adoptive Migration* concerns itself overall with the anxieties of adoptive families about the normalisation of their children, in the section framed by reference to *La vergüenza* the focus is very much on questions of race and ethnicity. The discussion of the film scenario leads to reflections on observations by

parents who confide to the anthropologist that, for example, “My Colombian daughter only hangs out with Latinos and *that’s not normal!*” (2013: 112, emphasis added). Another parent shares her impression of her adoptive children’s incomplete integration in Spanish culture by remarking “I often say that they’ve entered Spain, but Spain hasn’t entered them” (Leinaweaver 2013: 118). Oddly, the film’s illustration of Manu as a transnational adoptee with congenital or acquired aspects of neurodiversity, learning disabilities, and non-normative behaviour traits does not enter this discussion. Ethnic alterity, whilst being devalued in adoptive families’ expressions of aspirations for the achievement of cultural normativity, is nevertheless open to expression whereas traits that could be linked to disability fall outside the stereotypical parameters drawn by a vision of the Spanish speaking Americas where people are maids or belong to gangs. The expression of exclusion, as well as of inclusion, has its norms.

The narrative in *La vergüenza* achieves some degree of closure with the resolution of the state of drought that the neighbourhood where José and Lucía live has experienced throughout the diegesis. A jet of water bursts through the roadworks outside the building where the luxuriously appointed flat is located. Manu will not need to raid the water in the goldfish bowl again to clean his teeth. Although Irene, the representative of the state, has been sent away with a flea in her ear and the outcome of the adoption application is uncertain, there is the inference that the alternative reproductive technologies of fostering and adoption will be successful after all.

La vergüenza’s presentation of the bureaucratic hurdles required to establish a family by means other than biological reproduction allows it to question what normative society has determined is required to make a fit family, and what it is that makes an adequate parent, as well as an adequate adoptive child. Rosa, the child’s biological mother, has overcome her demons but she cannot be a mother to her son. “Yo le parí y ni siquiera lo sabe”, she tells her friends in Spain. She struggles to understand why a second chance is not available to her: she no longer drinks and could care for the child just as well in the role of parent as in the role of maid, she believes. But for her, no amount of homework, rehearsal, or theatrical dramatization of parental willingness will satisfy the state that she can be a fit parent. She plans a reckless journey to Peru with Manu that comes to nothing. Redonning her maid’s uniform she looks at herself in a mirror alongside a fashion plate (Fig. 3): if her son is not normal, neither is she, and her abnormality is of a type that can never be redeemed. Like the adoptive parents, she is held to a set of norms though these are not expressed in the form of an examination that she might be able to pass with enough resources and emotional labour.

In *La vergüenza*, the legacy of the statistically normal, and its reach into eugenics, continues to determine the identity of the biological mother, more so, perhaps,



Fig. 3: Rosa redons her maid's attire alongside a fashion plate. Screen capture from *La vergüenza* (Avalon, 2009), by David Planell.

than that of the child. Rosa does not meet the criteria for normal parenthood, and so she is technically banished from the child's life. Yet, as we will see in *La adopción* in the next section, the process of international adoption is one that lays bare the regime of normality as it continues to apply to the formation of families by alternative reproductive technologies, such as adoption, and fostering.

5 *La adopción*: Transnational Adoption and Institutional Ethnography

Released in 2015, *La adopción* is the more recent of the films examined here. The film nevertheless draws on Daniela Fejerman's lived experience from 2009. At that time Fejerman, who directed and co-scripted the film, travelled to Ukraine and spent time there while working through the process of adopting a child. Shortly after the film came out in Spain the director told Europa Press:

Este proyecto surge como idea hace bastantes años. Yo adopté un niño en Ucrania, en 2009. Y ya allí, ya cuando estaba allí, viviendo el proceso, me escribía con amigos y les decía 'Estoy viviendo una pesadilla. Y esto es como un cuento de navidad contado por Kafka. Porque estoy aquí metida en un mundo que no entiendo.' Y cuando volví [pensamos] que este material podría ser el punto de partida para una película. (Europa Press 2016)

Fejerman goes on to explain that the script drew on her own experiences as well as those of adoptive parents she met in Ukraine, and others she spoke to later in Spain. The blend of sources and of fact and fiction lends the film a striking docudrama quality. The generic limbo is reflected in the fact that while the filming locations are clearly in Lithuania the narrative is meant to transpire in a generic Eastern Europe. "Esta ficción", says Fejerman, "transcurre en un país del este indeterminado" (Europa Press 2016). The realism and immediacy of a drama-documentary is thus qualified and the film stops short of being investigative.

While she has put the trials and tribulations of her own encounter with the transnational adoption process behind her, Fejerman says that this is an experience that one cannot entirely put aside as one can other difficulties and hurdles: “El procedimiento es un horror. No tendría que ser así y esto es lo que quiero contar. Y no para hacer una denuncia” (Europa Press 2016). The purpose of *La adopción*, the director explains, was not to articulate a public censure of the flaws in the process of international adoption between Eastern and Western Europe, so much as it was to document the emotional toll on parents as they work to overcome a physically and psychologically exhausting series of obstacles.

Correspondingly, the narrative centres on Natalia and Daniel, a wealthy couple from Spain who have been working for months on adopting a child from Eastern Europe. They experience a rollercoaster of emotions as they navigate the labyrinth of corruption that surrounds adoption in this sending country. Behind the formal process arranged by an agency, for which they have paid in advance, there is an informal set of arrangements where every actor in a corrupt network—from doctors to fixers to the hospital receptionist— expects to be paid off for his or her contribution to oiling the wheels of an otherwise intractable bureaucracy. As Fejerman says, the Hague convention and other norms are meant to ensure that whatever happens to a child who becomes available for adoption is in her or his best interests, and yet these principles are in practice as nebulous as those established by the Universal Declaration of Human Rights. There is realism in the film, she says, in that as the process unfolds it becomes more and more mired in kickbacks. Hence the story becomes, as she puts it, a Christmas tale as told by Kafka. There are correspondences with María Martín Titos’s first person account of working through the process of adopting two children from Russia in *Mariposas en el corazón: La adopción desde dentro*. Martín Titos’s contribution to this collection of autoethnographies, “Con la luna de testigo”, also describes the seemingly insurmountable set of obstacles that the author faced in Russia coupled with the expectation on the part of the authorities in the sending country that the adoptive parents demonstrate to them the irreproachability of their immediate and extended biological families.

Fejerman’s focus in the film is the registration of the adoption process through the emotional demands it makes on Natalia and Daniel. However, *La adopción*—all the more so on account of its partial basis in lived experience—can also be read as an exercise in institutional ethnography. Many of the film’s interior scenes take place in offices and concern the adoptive parents’ interactions with the administrators responsible for the sending state’s orphanages and childcare facilities.

The triggers for the fictional adopting couple’s emotional turmoil often have to do with the negotiation in these institutional spaces between the normal and the abnormal, and between what being able-bodied and being disabled (rendered as being ill) means with respect to adoptability. Notwithstanding the language ba-

rier, the couple from Spain, the bureaucrats, and the fixers seem constantly to be speaking at cross-purposes. As Yi Yu writes in her study of the assessment processes involved in transnational adoption from China to the USA, “What constitutes a norm shifts sociospatially [and] the social norms regarding what constitutes a family and who is qualified to become a family member var[ie] across contexts” (2020: 299). By the same token, as Yu also sets out “The normalisation process embedded in transnational adoption [...] imposes a ‘globalised normal child’ standard on adoptive children” (2020: 299). The difficulty that Natalia and Daniel experience in their interactions with the institutions in Fejerman’s fictional Eastern European country can be seen as reflexive of the tensions produced by the search for a child that meets a global norm in between lines of communication modulated by two differing sets of local parameters.

During several interview sessions with an administrator responsible for the files of adoptable children in the unnamed state, Natalia and Daniel sit through their fixer’s translation of one dossier after another detailing a potentially adoptable child’s illnesses or disabilities: paralysis, blindness, rickets, tuberculosis, hydrocephaly, microcephaly. This listing process seems exhaustive, as much for the viewer as for the fictional participants (Fig. 4). The point of these scenes, arguably, is to convey dramatically how the comparison of potential adoptees to a global norm has, as Yu puts it “[A]n even greater effect on children with special needs [...] Individuals could be more or less abled or disabled in different contexts according to shifting norms, [and] the standardised medical examination and report for each child detailing the child’s special needs exercises a disciplinary power on the child’s body” (2020: 301).

The ceremonial manner with which the administrator introduces each file with the name of the child also brings to life the ranking mechanism by which, according to Yu, “Children’s names become ordinal data” (2020: 303). These scenes in the film are uncomfortable to watch because they reveal this ranking by degree of a desirability calculated according to the indices of normality. The interview scenes lay bare that “The comparison to the global norm is extremely important in determining a child’s distance from normalcy, which determines the child’s adoptability ranking” (Yu 2020: 301). What this component of Fejerman’s docudrama also uncovers is that “The medical gaze is the authority in determining children’s adoptability” (Yu 2020: 302). While the social model has rhetorically ousted the medical model in the domestic politics of disability in Western Europe, the transactions between East and West presupposed by the transnational adoption negotiations illustrate that the medical model still governs the determination of what defines a child’s normality, not least for the parents from Spain. The first time Daniel loses his temper in the film is when the administrator reminds him that all children under three years of age available for transnational

adoption in this unnamed country have special needs. He yells at her that they previously told her in a letter that they wanted “un niño sano”, i.e., a normal child. It takes this moment of anger, and of loss of control, for the elision between normality, desirability, and minimal disability or illness that has been latent throughout the interview scenes finally to be stated.

These scenes also play out the adoptive parents’ reconciliation with the limits of their own capacity to care for a disabled child. Fejerman connects these parts of *La adopción* with the question she asked herself about the degree of disability or illness that she could accept in an adopted child. The obstacle course she had to work through in the Ukraine obliged her, she says, to ask “¿Cuál es mi límite?” She adds that in struggling with this question and in setting a limit “[T]e sientes fatal y te sientes un desgraciado” (Europa Press 2016). María Martín Titos relates a similar moment of epiphany and of recognizing that to become a transnationally adopting parent also intended the acknowledgement of her own limits with respect to the degree of disability or illness that she could accept in a child she would raise: “¿Hasta dónde estábamos dispuestos a asumir ciertas enfermedades y circunstancias familiares de nuestros futuros hijos? [...] ¿Soportaríamos como pareja esa situación? [...] Acabamos indicando en el expediente que queríamos hijos sanos o con enfermedades recuperables en nuestro país” (2015: unpaginated).



Fig. 4: The administrator responsible for adoptions shows Natalia and Daniel the files of available children with disabilities and medical conditions. Screen capture from *La adopción* (Tornasol Films, 2015), by Daniela Fejerman. Used with kind permission of Tornasol Films.

Fejerman’s blending of her own and others’ experiences with an ethnographic approach to the institutions of the unnamed sending adoption country produces a scene where Natalia and Daniel settle on a child who has what may be a treatable visual impairment. They travel to an orphanage to see him. The film does not show us this encounter, only the prospective parents’ shock and their flight from the scene. Are they horrified by the extent of the child’s disability, or by the conditions of the orphanage? This is unclear. Conversely, as the Kafkaesque plot unfolds it becomes apparent that the agency and the fixer are using the disabled children as a bargaining chip. What the parents need to do if they want to be given an introduction to a child who meets their standards for health and norma-

lity is to put up more cash. Natalia's family is well-off, and they find more money. This takes them, eventually, to a boy still not two years old, whose only disability stigma is a small facial angioma. Natalia is able to confirm the relative insignificance of the child's condition in a video call with her father, who is a doctor. The parents' uncertain navigation between the advice they receive from Spain, based on a relative's analysis of photographs of the child, and the medical reports provided by the sending country adoption agency demonstrate the paradoxical situation outlined by Yu where children potentially available for adoption are held at once to a global standard of normalcy while also being assessed by sociospatially divergent medical and cultural parameters.

Natalia's request that her father use his specialist knowledge from a distance to glean from photographic evidence whatever he can about a child's degree of normality/disability is another detail that lends *La adopción* a documentary quality. As Lisa Cartwright documents in her study of the use of photographic portraiture of waiting children, prospective parents of candidates for adoption do indeed share images with medical experts or try to assess them on their own.



Fig. 5: Natalia's father makes a medical assessment of a potential adoptee by video link. Screen capture from *La adopción* (Tornasol Films, 2015), by Daniela Fejerman.

Cartwright details the scrutiny of pictures of infants by parents and doctors who look for signs of Fetal Alcohol Syndrome (FAS), “[O]ne of the few conditions involving disabilities that is claimed to hold the explicit possibility of a solid visual diagnosis” (97). Although FAS is not mentioned specifically in the film, accounts like those by María Martín Titos illustrate the fear that adopting parents traveling to former communist countries have about the prevalence of the condition in Eastern Europe. “Me iba viniendo [una duda] a la cabeza: teníamos la sospecha de que nuestro hijo pudiera tener ese famoso síndrome al que todos los padres que adoptamos en Rusia tanto tememos, por sus secuelas irreversibles en los niños” (2015: unpaginated). These fears lead prospective parents, like Natalia and Daniel, to ask experts to read photographs for clues to undisclosed conditions. As the doctor in Spain scrutinizes photographs by video link (Fig. 5) we are reminded of Cartwright's conclusion that “At the turn of this century we have been no less invested in the hunt for techniques that help us to read, assess, and predict the

health and psychosocial status of children in the adoption market. What has changed is the regard of appearance and its register, the portrait, in place of the body” (2003: 104–5).

The inclusion in *La adopción* of these realistic and documentary-like features is consistent with its articulation of global and localised norms for adoptable children in the scenes where the parents face the barrage of medical reports delivered by the representatives of the state. As mentioned above, the realism of *La adopción* does not assume an investigative dimension, however. It does not ask how and why the remaindered children presented in its narrative are all children with special needs. The concern is more closely tied with the psychodrama of the protagonist couple’s battle with Eastern European corruption and their struggle, against the odds, to return to Spain comprising a normal family unit, with a normal child. Becoming a normal family, remaining normal middle-class people, has been a battle with the formal and informal structure of a previously communist country. The process of negotiation with its opaque rules and requirement for financial sweeteners has been played out as closely allied to a battle with disability and illness, with the struggle not to have to “settle” for a child who is not normal.

Functional diversity does not seem to be part of the vocabulary of transnational adoption as it is represented by *La adopción*. What this film’s frankness shows, albeit unintentionally, is that despite the very progressive rhetoric of diversity in the developed and wealthier parts of Europe, when Western emissaries representative of its basic structure, the nuclear family, go in search of a missing piece, the normal/disabled binary resurfaces very powerfully. This impression is cemented by Fejerman’s observation that the creative germ of the film is captured in one essential narrative moment. Natalia is taking her leave of Lila, the fixer, who wants to make nice. Natalia is not interested and simply says in an abrupt and off-hand manner “Ciao”. The abrupt despatch of Lila, says Fejerman, was her way of finding some closure with respect to her own experience of adopting a child in the Ukraine. What this implies is a sort of victory over the spectre of the disabled, available —or remaindered— child as well as over the spivery that *La adopción* presents as a feature of the process of adopting transnationally in Eastern Europe.

6 Conclusion

Considering *La vergüenza* and *La adopción* alongside each other we see that they respond to a particular moment in recent Spanish history. The number of children adopted to Spain from abroad grew enormously until a combination of the economic downturn in 2008 and the withdrawal of many sending countries from

the adoption marketplace led to a significant downturn in the figures. Transnational adoption became a recognisable phenomenon in Spain such that the questions it raises about kinship and family making entered film culture in the shape of drama documentaries and fiction features. While the films are very much of their time, they also reflect the legacy of a history of normalisation which, as Sarah Chaney suggests, goes back in time nearly 200 years. This chapter has sought to underscore the traces of the Quetelian beginnings of a quantifiable normalcy in the recourse to ranking of children—usually by the perceived degree of severity of illness of disability—in the discourse of global adoptability norms that *La vergüenza* and *La adopción* sometimes lay bare.

We have seen that in parallel with a narrative that describes the emotional rollercoaster experienced by prospective adoptive parents, *La adopción* also exposes the re-inscription of a medical model of disability in scenes where children represented by administrative proxy are ranked and excluded according to their conditions or impairments. Reading *La adopción* alongside adoption studies scholarship demonstrates that the prolongation of scenes set in administrative offices illustrates a correspondence between the documentary elements of the film and the practices of institutional ethnography. The screenwriters have not only dramatized personal experiences but also incorporate in *La adopción* insight on how the machinery of transnational adoption figures the ideal family as one from which disability and illness are excluded. The portrayal of the process of adopting transnationally as a journey through a Kafkaesque labyrinth is also one imbued with the detail and facticity of anthropological verisimilitude.

The chapter's close reading of *La vergüenza* has also been informed by anthropological study of transnational adoption. The theatricality of the film—regarded as a flaw by some critics in Spain when the film was released—can be re-read as a narrative strategy that brings to light in a fictional context the industrious “homework” that Leinaweaver et al. identify as obligatory for transnationally adopting families. The staginess of the mise-en scène, of the performances, and of the *coup de théâtre* answer to the performative normativity that is required of participants in transnational adoption's bureaucratic assault course. As in *La adopción*, the drama is also closely tied to the psychological impact of weighing up a family's tolerance for abnormality, expressed in *La vergüenza* as a child's troubled behaviour or neurodiversity. Shame turns out to be the shadow of the parents' capacity for love: can they embrace the *friqui* and make the abnormal a part of themselves? Like *La adopción*, Planell's film also demonstrates that “While the intentions motivating adoptions might be good, they also exert a powerful, normalising influence on children's bodies, behaviours, and thoughts” (Yu 2020: 303). This reading of *La vergüenza* has centred aspects of non-normative functionality in its analysis thus

marking a departure from other critical scholarship that focussed on questions of ethnicity and nationality in the construction of the adoptee's difference.

Yi Yu argues that the infrastructures of transnational adoption “groom orphans and decide the flow of children from one place to another” (2020: 303). Narratives created about this same flow of children, as illustrated here, demonstrate in turn the circulation of disability-exclusive norms in the technologies of making families. Just as there are official and informal infrastructures of transnational adoption, as illustrated in the films studied in this chapter, so too there are official, statutory, rhetorics of post-normative equality and unofficial ones where norms founded on the systemic inferiority of disability are as potent in the twenty first century as they were in the nineteenth century. Quetelet's *être fictif* has aged but *l'homme moyen* has been rejuvenated in the form of the normatively satisfactory adoptable globalised child.

Filmography

- Duke Franklin Humanities Institute. 2019. *Lennard Davis – Disability Studies across disciplines: Theory and praxis*, in http://www.youtube.com/watch?v=_zvK0_m4sck [12.6.2024].
- Europa Press. 2016. *Daniela Fejerman presenta La adopción*, in www.youtube.com/watch?v=yCSRnk6qR38.
- Fejerman, Daniela. 2015. *La adopción*. DVD. Mistery Films AIE, Tornasol Films and Messidor Films.
- Planell, David. 2005. *Ponys*. 2005. Online. Avalon.
- Planell, David. 2009. *La vergüenza*. 2009. DVD. Avalon.

Bibliography

- Barrena, Sara. 2005. *Venida de la lluvia: Historia de una adopción internacional*, Barcelona: Granica.
- Cartwright, Lisa. 2003. “Photographs of waiting children: The transnational adoption market”, in: *Social Text* 74 (21): 83–109.
- Chaney, Sarah. 2023. *Am I normal?* London: Wellcome.
- Davis, Lennard. 1995. *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*, London: Verso.
- Davis, Lennard. 2013. *The end of normal: identity in a bicultural era*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2002. “Politics of staring: visual rhetorics of disability in popular photography”, in: Sharon Snyder/ Brenda Jo Brueggemann / Rosemarie Garland-Thomson (eds.), *Disability Studies: Enabling the humanities*, New York: Modern Language Association of America: 56–75.
- Guzmán Peces, Montserrat. 2007. *La adopción internacional: Guía de adoptantes, mediadores y juristas*, Madrid: La Ley.

- Hoorens, Stijn, Jack Clift, Laura Staetsky, Barbara Janta, Stephanie Diepeveen, Molly Morgan Jones, and Jonathan Grant. 2011. *Low fertility in Europe: Is there still reason to worry?* Santa Monica: RAND Corporation.
- Leinaweaver, Jessaca B., Diana Marre, and Susan E. Frekko. 2017. "‘Homework’ and transnational adoption screening in Spain: The co-production of home and family", in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23: 562–579.
- Leinaweaver, Jessaca. 2013. *Adoptive Migration: Raising Latinos in Spain*, Durham: Duke University Press.
- Martín Titos, María, Inmaculada Morales Morillas, Pilar González Moreno, Mercedes Moya Herrero and Loreto Castillo Vallejo. 2015. *Mariposas en el corazón: La adopción desde dentro*, Madrid: El Hilo Ediciones.
- Miró, Asha. 2003. *La hija del Ganges: La historia de una adopción*, Barcelona: Lumen.
- Montgomery, Mark, and Irene Powell. 2018. *Saving international adoption: An argument from economics and personal experience*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Oliver Alonso, J. 2006. *España 2020: un mestizaje ineludible*, Barcelona: Institut d'estudis autonòmics.
- Planell, David. Undated. "Notas del director", in: *La Higuera*, <http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/3909/comentario.php> [12.6.2024].
- Prats Cedó, Ana María, and Carlos Ruiz-Huerta Grandal. 2009. *La adopción internacional*, Madrid: Gesfomedia.
- Quetelet, A. 1833. *Recherches sur le penchant au crime aux différents ages*, Brussels: M. Hayez.
- Quetelet, A. 1835. *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale*, Paris: Bachelier.
- Sabbati, Giulio, Rosamund Shreeves, Ulla Jurviste, and Anna Dimitrova-Stull. 2016. "Adoption of Children in the European Union", European Parliament.
- Sánchez de la Nieta, Ana, 2009. "La vergüenza" in: *FilaSiete*, <https://filasiete.com/critica-pelicula/la-verguenza/>, 28 April.
- Selman, Peter. 2009. "The Rise and Fall of Inter-country Adoption in the 21st Century", in: *International Social Work* 52 (5): 575–594.
- Vall, Pere. 2009. "La vergüenza: Para consumidores de operas primas intensas", in: *Fotogramas* (online), 15 April, <http://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a317341/la-verguenza/>.
- Yu, Yi. 2020. "Making adoptable children: A case study of the child assessment programme for Chinese-US transnational adoptions", in: *Area* 52: 298–305.
- Zecchi, Barbara. 2005. "All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema", in: *College Literature* 32 (1): 146–164.

Berit Callsen

Des/Órdenes sobre cuerpos: normas y diferencias en los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino

Abstract: This contribution aims to establish a dialogue between the micro-stories written by Ana María Matute and José María Merino, focusing, in this way, on two outstanding moments in the production of micro-stories in Spain. Although the production contexts and aesthetic expressions of both authors undoubtedly differs—Matute writes lyrical prose, while in Merino’s micro-stories fantastic tendencies prevail—the staging of fragmented human bodies figures as a recurring motif in both works. These processes of bodily disintegration are articulated through a constant negotiation between norm and difference. In this way, movements of deviation, dissidence and rebellion, as well as appearances of dis/order are present in these short texts. The chapter develops the hypothesis that it is through the reduced length of the micro-story that both dis/order and normative transgression become more visible and striking.

Palabras clave: fragmentación, dilución, rebeldía, diversidad funcional, fractalidad

Key words: fragmentation, dilution, rebellion, functional diversity, fractality

1 Introducción

Esta contribución pretende establecer un diálogo entre los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino, enfocando, de esta manera, dos momentos destacados de la producción de microficciones¹ en España. Con la aparición de la colección de cuentos *Los niños tontos* de Matute, en 1956, se puede advertir una primera consolidación del género enfrentando, al mismo tiempo, las condiciones desfavora-

1 Los términos *microrrelatos*, *microficciones*, *microcuentos* y *microtextos* se utilizan como sinónimos en este artículo.

Nota: Miembro de “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”, Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00. Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta.

Berit Callsen, Universidad de Osnabrück

bles de la censura franquista (Baptista 2022: 4). Los *Cuentos del libro de la noche* de Merino, en cambio, publicados en 2005, introducen, al lado de un elemento siniestro, una vertiente lúdica. Si bien los contextos de producción y las expresiones estéticas de ambos autores sin duda difieren –Matute escribe una prosa lírica, mientras que en los microrrelatos de Merino prevalecen tendencias fantásticas–, la escenificación de cuerpos humanos fragmentados se induce como un motivo recurrente en ambas obras. Así, en los microrrelatos aquí estudiados, la reflexión corporal y la escenificación de la diversidad funcional se presentan ya en términos de una difuminación redentora (Matute), ya bajo el enfoque de una fragmentación desdoblada (Merino). Con esto, ambos autores subvierten imaginarios que modulan el cuerpo como una entidad entera y coherente (Benthien/Wulf 2001: 14). Además, en ambas obras los procesos de desintegración corporal se articulan a través de una negociación constante entre norma y diferencia. De esta manera, movimientos de desviación, disidencia y rebeldía, así como apariencias de des/orden, se hacen presentes en estos textos brevísimos. Sostenemos, como hipótesis, que a través de la extensión reducida del microrrelato se hacen más visibles y notorios tanto el des/orden como la transgresión normativa.

Distintos especialistas han indicado las características estéticas propias de estas formas textuales breves, junto al rasgo evidente de su extensión. Así, David Lagmanovich habla de “ficción súbita” y de “totalidad instantánea” (2013: 16), constatando que “los microrrelatos son necesariamente veloces” (2013: 26). La particular velocidad implicada en las observaciones de Lagmanovich se puede considerar una consecuencia inmediata de la brevedad, constituyéndose, entre otros elementos, a través de la elipsis, los inicios *in medias res* (Zavala 2004a: 55), el alto grado de intertextualidad y la sugerencia de los títulos (Roas 2008: 51) que demuestran los microrrelatos. Lauro Zavala, a su vez, se refiere a la brevedad del microrrelato en términos de un marcado poder de sugerencia (2004b: 72) y, sobre todo, hace referencia al concepto de la “fractalidad”. Este término designa el fragmento como “elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta” (Zavala 2004b: 80). Veremos que el concepto de la fractalidad resulta particularmente importante en los microrrelatos de Matute y, sobre todo, de Merino puesto que nos ayuda a poner en entredicho y a reconfigurar, a un nivel formal, la relación entre detalle y totalidad, entre la parte y el todo, una constelación que encuentra su correspondencia a nivel semántico en el doble y, en especial, en el cuerpo desdoblado.

2 Fragmentaciones corporales en clave de dilución

Ana María Matute figura, al lado de Carmen Martín Gaité, Mercé Rodoreda, Carmen Laforet y Rosa Chacel, como una de las grandes autoras españolas cuya obra se desarrolla bajo las condiciones perjudiciales del régimen franquista. En 1959, le fue concedido el Premio Nadal por su novela *Primera Memoria* y en 2010 recibió el Premio Cervantes. *Los niños tontos* presentan el único volumen de textos brevísimos en la extensa obra de Matute.

Si bien destacan en cuanto a su formato, en términos temáticos y poéticos se pueden advertir líneas de continuidad con otros textos ficcionales de la autora: revelan un sentimiento generalizado de exclusión, marginación y otredad, así como la inhabilidad comunicativa de las figuras (Rothenburg 2019: 39 y ss.). La colección se publica en 1956, tras haber pasado la censura.² En diferentes lecturas críticas se destaca el tono lírico de esta prosa (Baptista 2022: 6; Rothenburg 2019: 45). Las condiciones de su producción –Matute redactó la mayoría de estas microficciones en situaciones de espera, en hojas sueltas– propiciaron sin duda su forma breve.³

Los microtextos destacan por su observación nítida e implacable de un mundo infantil sin esperanza. Los niños retratados, todos ellos sin nombre propio, son figuras marginadas que sufren de deformaciones físicas, enfermedades y/o discriminación social. Su estado aislado los aparta tanto del mundo de otros niños, como del mundo adulto, marcando su otredad (Báder 2011: 1).

En este contexto, el relato “El otro niño” adquiere un estatus de meta-narración de la otredad y de la diferencia en la colección. Desde el principio, el niño protagonista es marcado como otro, como desviado: “Aquel niño era un niño distinto. No se metía en el río, hasta la cintura, ni buscaba nidos, ni robaba la fruta del hombre rico y feo. [...] Era otro niño, sin sueños de caballos, sin miedo de la noche, sin curiosidad, sin preguntas. [...] Un niño que todo lo miraba con otra mirada, que no decía nada porque todo lo tenía dicho” (Matute 1994: 47–48). Aquí se hace evidente que es el

2 Baptista informa sobre el proceso censorio indicando que el informe de una primera lectora rechazó el volumen debido a la violación de la moral católica (2022: 15). Sin embargo, la colección fue sometida a la segunda lectura de un censor que finalmente admitió su publicación (Baptista 2022: 15). Para más informaciones sobre los efectos que la censura tuvo tanto para esta colección de microcuentos como para las novelas de Matute, véase Rothenburg 2019: 371 y ss.

3 En una entrevista con Claude Couffon, Matute afirma sobre el proceso de producción del volumen: “Recuerdo que lo escribí en los cafés, en pedazos de papel sueltos, mientras esperaba a mi marido (y ciertamente en épocas muy duras para nosotros). Fue mi marido quien reunió estos pequeños fragmentos –no sé cómo titularlos– y formó con ellos un volumen” (Couffon 1961: 55).

comportamiento del niño mismo lo que refuerza su condición marginada, determinando la interrelación con el mundo en que vive. Este “niño otro” parece ser como todos los niños de estos relatos, revelándolo como protagonista colectivo (Báder 2011: 1).

En este sentido, su condición infantil trasciende el imaginario de un mundo protegido y acogedor. Rige un ambiente inhóspito, triste y también brutal –un mundo en el que escasean la comunicación, la empatía y el amor–. El tono neutro y distante de la narración resalta esta falta generalizada de un punto de fuga. Es ahí donde los microtextos de Matute desarrollan una expresión alegórica que denuncia el mundo de los adultos como un mundo asfixiado y entumecido por el régimen franquista. El hecho de que la infancia figure como temática principal de los cuentos contribuyó, probablemente, a crear un abrigo de camuflaje que posibilitó, finalmente, su publicación sin tachadura censoria.

Ante la falta de nombres propios, lo tonto sirve como marca diferencial e identificatoria preponderante, destacando, según la propia Matute, la distinción de estos niños –su transcendencia normativa– en comparación a otros.⁴ Muchas de estas narraciones breves finalizan con la muerte del niño protagónico, evocándola a menudo como salvación (Rothenburg 2019: 369; Báder 2011: 6). En muchos casos, esta muerte se anuncia a través de un proceso previo de fragmentación corporal. Por ejemplo, en los microcuentos “Polvo de carbón” y “Mar” la difuminación se evoca, particularmente, como dilución, hecho que pone el enfoque en la escenificación de la relación entre cuerpo y agua.

En “Polvo de carbón”, no es solamente el contacto físico-material entre el cuerpo infantil y el agua corriente, sino, antes que nada –según insinúa ya el título– la polvorización del cuerpo lo que introduce la imagen del desvanecimiento físico en el texto. En el íncipit, el narrador heterodiegético describe el cuerpo de la protagonista como cuerpo-polvo, como un cuerpo invadido en sus diferentes partes por el polvo negro del carbón: “La niña de la carbonería tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca” (Matute 1994: 15). La totalidad y omnipresencia del polvo se refleja literal y simbólicamente en un espejo colgado en el marco de una ventana, en el cual la niña observa su lengua y la cavidad oral: “Sacaba la lengua al trozo de espejo que colgó en el pastillo de la ventana, se miraba el paladar, y le parecía una capillita ahumada” (Matute 1994: 15). Con esto, al lado del sentido visual, la polvorización llega a tocar el sentido háptico y gustativo extendiéndose fenomenológicamente por todo el cuerpo infantil, oscure-

⁴ En una entrevista con María Paz Ortuño Ortín, Matute afirma: “Pero son niños tontos entre comillas, porque precisamente no tienen nada de tontos. Como no se parecían a los otros, la gente decía ‘Este es tonto’. Pero no lo eran” (Ortuño Ortín 2011: 23–24).

ciendo también la percepción del mundo: “Todo el cielo y toda la tierra estaban llenos, embadurnados del polvo negro [...]” (Matute 1994: 16). En términos de una fragmentación corporal, llama la atención que el texto transporte las (auto)visiones corporales en múltiples pedazos. Así, significativamente, es solo una parte del espejo en la cual la niña se ve reflejada y su registro minucioso examina las partes del propio cuerpo carbonizado en los mínimos detalles.

En oposición a este mundo desesperado, el agua se introduce como elemento purificador que se potencia por la luz del sol. Se hace evidente que el contacto con el agua se busca por la niña en momentos determinados: “La niña de la carbonería abría el grifo del agua los días que entraba el sol, para que el agua brillara, para que el agua se triplicase en la piedra y en el trocito de espejo” (Matute 1994: 16). Al espejismo acuático se añade la fractalidad de los cristales de agua dando lugar a una multiplicación simbólica de la fuerza purificadora. Esta se transmite no solamente durante el día, a través de la luz solar, sino también de noche, con la luna cuya luz entra por la ventana. En una de las raras introspecciones a lo largo del volumen, transmitida por el discurso indirecto libre, el deseo de limpieza corporal –“Si yo pudiera lavarme la cara con la luna, y los dientes, y los ojos” (Matute 1994: 16)– se torna en deseo transcendental para la protagonista, quien se evoca a sí misma escapando de un mundo oscuro, sucio y cruel. Esta vez, el agua dentro de la tina se hace espejo de la luz lunar que finalmente acoge la niña: “La niña abrió el grifo, y, a medida que el agua subía, la luna bajaba, bajaba hasta chapuzarse dentro. Entonces la niña la imitó. Estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina” (Matute 1994: 16). Es, por tanto, en la unificación con la luna que termina la soledad y la marginación de la protagonista. Su cuerpo se esfuma en la luna acuática, se vuelve agua y desaparece liberándose.

Al igual que la niña en “Polvo de carbón”, el niño protagonista en “Mar” se distingue por su apariencia física: “Pobre niño. Tenía las orejas muy grandes, y, cuando se ponía de espaldas a la ventana, se volvían encarnadas. Pobre niño, estaba doblado, amarillo” (Matute 1994: 81). El niño sufre de una enfermedad no identificada y un viaje al mar se indica como parte del proceso curativo. En este sentido, el espacio acuático se introduce, nuevamente, como espacio acogedor y sereno, como lugar de proyección en el cuento: “El niño se figuró que el mar era como estar dentro de una caracola grandísima, llena de rumores, cánticos, voces que gritaban muy lejos, con un largo eco. Creía que el mar era alto y verde” (Matute 1994: 81). El deseo de la experiencia de inmersión, que equivale a un refugio y salvamento, se anticipa aquí a nivel auditivo y se cumple luego con el contacto sucesivo entre el cuerpo infantil y el agua: “El mar, ¡qué cosa rara!, crecía, se volvía azul, violeta. Le llegó a las rodillas. Luego, a la cintura, al pecho, a los labios, a los ojos” (Matute 1994: 82). A medida que el cuerpo entra en contacto con el agua,

se multiplican las percepciones sensoriales. Así, es a partir del espacio líquido que la percepción del mundo del niño se amplifica: “Entonces, le entró en las orejas el eco largo, las voces que llaman lejos, y en los ojos, todo el color. ¡Ah, sí, por fin, el mar era verdad! Era una grande, inmensa caracola. El mar, verdaderamente, era alto y verde” (Matute 1994: 82).

Finalmente, el niño se sumerge, se ahoga en el mar y muere ante los ojos de sus acompañantes. Al igual que en “Polvo de carbón”, paradójicamente, es la muerte lo que posibilita la experimentación de otras impresiones sensoriales, insinuándose una vez más como fuerza liberadora y, en este caso específico, como medio curativo. La liquidación hace coincidir aquí el proceso de dilución con el término de la vida infantil y, tal como en el cuento anterior, escenifica el contacto entre cuerpo y agua como difuminación redentora.

El motivo de la dilución figural, el devenir agua, infiltra, por decirlo así, una cualidad líquida en ambos microtextos que descalza no solamente el formato cuentístico convencional sino también, a nivel de contenido, nociones de una corporalidad sólida e íntegra. En la densidad del formato breve, estas sensaciones de liquidación y, por consiguiente, de des/orden y transgresión normativa se multiplican y se imponen como una de las principales experiencias receptoras.

3 Fragmentaciones corporales en clave de desdoblamiento y rebeldía

José María Merino pertenece, junto con Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díaz, Jesús Torbado, Elena Santiago, Antonio Colinas y Julio Llamazares, entre otros, a la así llamada “nueva narrativa leonesa” (Cuadrat 2005: 95). Siendo autor prolífico, dispone de una obra narrativa y poética abundante por la cual ha obtenido hasta ahora una serie de premios literarios entre los cuales destacan el Premio Nacional de las Letras Españolas (2021), el Premio de la Crítica de Castilla y León (2013) y el Premio Ramón Gómez de la Serna (2003).⁵

En la crítica de la obra de Merino se pueden identificar dos motivos principales que se analizan a menudo: la presencia de la figura del doble, por un lado, y la interferencia de oposiciones, por otro. Mientras que con respecto a la productividad poética del doble se resalta el efecto de la incertidumbre que se instala en

⁵ Además de los premios literarios anteriores, se pueden nombrar también el premio Novelas y Cuentos (1976), el premio Nacional de la Crítica (1986), el premio Nacional de Literatura Juvenil (1994) y el premio Miguel Delibes de Narrativa (1996) (Brizuela 2002: 82).

el texto por medio de la presencia (a veces más bien latente) del otro (Lee 2005: 150), la coexistencia e interferencia de opuestos (vinculada en muchos casos al motivo del desdoblamiento) se describe ya como “fusión de lo real y lo soñado” (Yudicello 2002: 105), ya como conjunción de lo real cotidiano y lo imaginario (Andres-Suárez/Casa 2005: 7), o como difuminación de la frontera entre realidad y apariencia (Cuadrat 2005: 108). David Roas, al igual que Merino un autor destacado de microrrelatos, puntualiza el efecto que se desprende de estas constelaciones interferentes: “Lo fascinante y, al mismo tiempo, perturbador de las historias narradas por José María Merino es que nos hacen ver que en esa realidad cotidiana –representada en sus más mínimos detalles– aún quedan muchos lugares en sombra” (Roas 2005: 167). En este sentido, Roas vincula la obra de Merino a la literatura fantástica. Argumenta que el enfrentamiento con lo sobrenatural se lleva a cabo no tanto para posibilitar (a las figuras literarias y al lector) un escape de la “realidad”, sino más bien para inquietarles e interrogarles (Roas 2005: 151). El motivo de hacerles “perder la seguridad frente al mundo real” (Roas 2005: 151) da lugar, según Roas, a la integración continua y explícita de mundos reales y mundos sobrenaturales en la obra de Merino.⁶

Los microrrelatos que se estudian a continuación se insertan en las líneas temáticas principales trazadas hasta ahora. Esto es, encuentran su punto de anclaje tanto en la presencia del doble como en la conjugación de lo opuesto.⁷ Argumentamos aquí que ambos elementos poéticos adquieren una particular visibilidad y productividad al ser desarrollados como partes inherentes de una corporalidad que se presenta como desdoblada y hasta rebelde. Coincidimos con Andres-Suárez cuando señala que los temas y motivos tratados por Merino ganan en intensidad y potencial sugerente a medida que se presentan bajo la forma del microrrelato (Andres-Suárez 2005: 230). A estos efectos contribuye, sin duda, el rasgo formal más evidente y notable de esta forma textual: la brevedad.

El doble y lo oposicional sugieren el cuerpo como entidad tanto enigmática como autónoma frente al individuo y constituyen elementos fundamentales de su

6 En este contexto es interesante que el autor se autodenomine “cronista de lo inquietante, narrador de ciertas sombras invisibles, no sé si negras [...] que están continuamente flanqueando los espacios al parecer diáfanos y las dimensiones verificables, medibles, de eso que conocemos como realidad” (Merino 2005a: 23). En este contexto, Cuadrat ve una inclinación hacia “el revés de lo real” (Cuadrat 2005: 108) en la obra de Merino.

7 El libro de cuentos *Cuatro nocturnos* (1999), que reúne cuatro sugerentes textos, prefigura la temática del cuerpo desdoblado en múltiples sentidos. Así, los nocturnos de Merino preparan los escenarios extraños –y, en muchos casos, difícilmente identificables y describibles– que caracterizan sus microrrelatos. En estos cuentos, aparecen figuras situadas a caballo entre el sueño y la vigilia que remiten al romanticismo negro de E.T.A. Hoffmann, que de hecho se presenta como intertexto explícito en los *Cuatro nocturnos*.

poética que se hacen particularmente visibles en la colección de microrrelatos *Cuentos del libro de la noche* (2005).⁸ Ya desde el título se anuncia una continuidad temática y una relación tanto intratextual como intertextual que ponen al doble y al desdoblamiento en el centro de esta “ficción súbita” (Lagmanovich 2013: 16) de Merino. Asimismo, el epígrafe de esta colección –“En el libro de la noche las páginas están en blanco” de Chuan Tzú– evoca los nocturnos tanto de E.T.A. Hoffmann como de Merino mismo al referirse a toda una cadena de oposiciones semánticas como lo claro y lo oscuro, la vigilia y el sueño, día y noche. En estas oposiciones subyace una particular ambivalencia: a través de su espacio libre, el libro de la noche se puede abrir tanto a la fantasía y la creatividad como al miedo y al retraimiento.

A partir de los lazos intra e intertextuales señalados, en los *Cuentos del libro de la noche* la temática del doble y la conjugación de oposiciones se transfiere a un nivel marcadamente corporal. Veremos en los cuatro microrrelatos que se estudian a continuación que un resultado de esta transposición es la aparición de cuerpos fragmentados –imaginados y representados parcialmente– que adquieren diferentes estados de autonomía. En este sentido, el primer microrrelato de la colección, “Simetría bilateral”, obtiene una función programática, no solamente debido a su título sugerente. Nos encontramos, en este texto, con un protagonista sin nombre que a partir de algunas imágenes de espinazos remotos descubre su condición dual. Anota sus conocimientos en un cuaderno, un hecho que corrobora el proceso de conciencia y a la vez insinúa cierto valor científico, objetivo y generalizante de las noticias individuales, al lado de introducir un alcance metatextual. Sus reflexiones escritas aparecen en cursiva en el texto y son comentadas y continuadas por el narrador. Así, se da cierta polifonía y multiperspectividad en el microrrelato que hace eco de la fragmentariedad corporal escenificada. En este sentido, es interesante que en la observación que hace el protagonista de la

⁸ Asimismo, en las antologías *La glorietta de los fugitivos* (2007) y *La realidad quebradiza* (2012) se encuentran microrrelatos del autor que escenifican diferentes relaciones de distancia y enajenación ambivalente entre (partes de) el cuerpo y el yo. Así, en el texto “Vida de hotel”, que consiste en dos frases cortas, el cuerpo se evoca como espejismo incompleto y siniestro: “TU CUERPO se refleja en el espejo del cuarto de baño, el rostro borrado por el vaho. Temes que el vaho se despeje” (Merino 2007: 226, mayúsculas en el original). En “La mano que escribe”, el protagonista observa como su mano trasplantada se impone al resto de su cuerpo dejándolo morir lentamente: “El problema empezó también poco a poco, en forma de perplejidad, al sentir que iba predominando en él, no su extrañeza ante la mano, sino la de la mano ante el cuerpo al que había sido unida” (Merino 2012: 223). Aquí nos enfocamos en el volumen *Cuentos del libro de la noche* puesto que demuestra una densidad aun mayor de motivos de desdoblamiento corporal y, fuera de esto, se basa en relaciones inter e intratextuales hasta ahora poco trabajadas en la obra de Merino.

“simetría bilateral” se intuye ya desde el comienzo –y contrariamente a lo que deja esperar el título– una desigualdad de las partes unidas por el espinazo:

El espinazo pretende conjuntar ambos seres, pero uno de los ojos suele ver mejor que el otro, un oído tener mayor agudeza, la mano derecha o la izquierda conseguir destrezas que la otra no tiene. Soy doble, dos seres unidos por ese espinazo que intenta de continuo conciliarlos, pero soy dos, que pueden entrar en pugna, que acaso están siempre en una pugna sorda. (Merino 2005b: 16).

Como aprendemos del narrador, este testimonio se puede considerar una prefiguración de una continua disyunción conflictiva entre las partes corporales: “En el cuaderno están también registrados los primeros datos del enfrentamiento, la mano izquierda que no quería permitir que la derecha escribiese, el estrabismo que a menudo desenfocaba su visión, las piernas dispuestas a marchar cada una en dirección diferente” (Merino 2005b: 16). Finalmente, la dualidad corporal del protagonista desemboca en su deceso, una muerte autoinducida que deja “el cuerpo separado longitudinalmente en dos mitades iguales” (Merino 2005b: 17). Sin duda, puede aparecer hasta un sarcasmo macabro que la igualdad de las partes corporales solo se consiga a través de la muerte violenta en una serrería. La estructura circular del texto comunica el final abrupto y brutal con el título, cumpliendo inesperadamente con la expectativa inicial que evoca. Aquí, se hace notable la construcción detallada y fina de este microtexto que articula la condición dual y desdoblada del individuo –“ser doble y ser dos”– como elemento inherente de la condición humana. Al mismo tiempo, este microcuento prefigura una modalidad corporal que encontramos, igualmente, en otros tres microrrelatos del presente volumen, donde los momentos de conflicto y discordia se evocan con diferentes cualidades y efectos.

Así, en “Cuerpo rebelde” se nos presenta a un protagonista que, en un tono bastante neutral y casi ajeno, nos informa de que después de una operación el cuerpo le falla continuamente: “A partir de la operación, el cuerpo me ha desobedecido en muchas ocasiones. Se niega a levantarse, a sentarse. Se niega a entrar o a salir” (Merino 2005b: 49). Lo que sigue es un registro minucioso de la rebeldía corporal que da cuenta de la falta de comunicación entre el narrador autodiegético y su cuerpo: “Anoche [...] advertí el primer signo rebelde: en un momento de la madrugada me sentí en una posición incómoda que no me dejaba respirar bien e intenté moverme, pero el cuerpo no me respondía” (Merino 2005b: 49). Los indicios de la desobediencia corporal van aumentando hasta que el narrador se encuentra –contra su voluntad– en el margen de un abismo: “Ahora estoy sentado en el borde del prado húmedo, sobre el mar que ruge. [...] Hace mucho frío y he intentado regresar a casa, pero mi cuerpo se rebela una vez más, se acerca al borde del precipicio, levanta los brazos. Asumo lo que va a suceder con horrible

resignación” (Merino 2005b: 49–50). Aquí es el cuerpo entero que reclama y ejerce su autonomía frente al protagonista, demostrando una enajenación continua y proliferante a lo largo del texto. El narrador se refiere a su cuerpo como una entidad exterior y apartada cuyas acciones observa pasivamente. La voz en primera persona describe la corporalidad sin captarla.

La noción de una enajenación ambivalente entre cuerpo y yo se hace presente igualmente en los microrrelatos “Pie” y “La otra parte”. En “Pie”, una noche en su cama, el protagonista, nuevamente anónimo, se topa con un pie ajeno que no es suyo y cuyo cuerpo no consigue localizar: “Una noche lo despierta la sensación de un contacto insólito, uno de sus pies ha tropezado con la piel cálida y suave de un pie que no es suyo. Mantiene su pie pegado al otro y extiende su brazo con cuidado para buscar el cuerpo que debe de yacer al lado, pero no lo encuentra” (Merino 2005b: 67). La incidencia vuelve a ocurrir noche tras noche, hasta que el contacto insólito e inesperado con el otro comienza a gustarle al protagonista, que acaba esperando las caricias del pie ajeno. Aquí el motivo de la fragmentariedad corporal varía evidentemente, al adquirir una connotación positiva en los efectos y consecuencias experimentados. Si bien el otro, en forma del pie ajeno, se podría denominar un intruso que aparece desde la nada y sin motivación explicable, obtiene para el protagonista más bien la función de un compañero o hasta de una pareja a la cual se acostumbra y se echa de menos. Sin embargo, así como los microrrelatos anteriores, este texto trabaja de manera sugerente la ambivalencia de la enajenación corporal cuyo origen se sitúa y se experimenta ya fuera, ya dentro de la figura.

El cuarto microrrelato estudiado aquí, “La otra parte”, consiste en dos frases escritas en tercera persona, de las cuales la segunda transporta el núcleo de la (auto)enajenación corporal de un viajero anónimo que, tras un trayecto cansador, se encuentra en la bañera en su cuarto de hotel observando sus pies:

Apoyados en la pared de la bañera, bajo los grifos, sus pies muestran la parte anterior, abanico de dedos que ha permanecido contemplando con fijeza durante mucho tiempo, atrapado por el sopor en que se conjugan el cansancio y el calor del agua, hasta que tiene la sospecha de que aquellas dos figuras simétricas no son unos pies, sino alguna incomprensible forma viva que le esta contemplando a él, con recíproca fijeza. (Merino 2005b: 154–155)

Aquí, la autonomía corporal se traduce en una particular correspondencia de la mirada que les concede vida propia a los pies –“figuras simétricas”– que, así, parecen apartarse poco a poco del resto del cuerpo. Los pies se vuelven extraños, un “cuerpo ajeno” que parece ya no pertenecer al protagonista, devolviéndole su mirada al observarlo desde un afuera. Al mismo tiempo, la enajenación –móvil del desdoblamiento– es experimentada por el protagonista y, por lo tanto, le es inherente.

En los microrrelatos de Merino, se nota un enfoque en la corporalidad quebrada demostrando efectos de enajenación, conflicto, rebeldía y autonomización entre las figuras y sus cuerpos, y a la vez entre las diferentes partes de éstos. Asimismo, se establece una interrelación de forma y contenido con respecto a la brevedad de los textos y la autonomía de las partes corporales representadas en ellos. Siendo, como vimos, una característica marcada de los microrrelatos, el concepto de fractalidad pone en entredicho la relación entre fragmento y totalidad, reconociendo la parte como entidad coherente y concluida en sí (Zavala 2004b: 80). En este sentido, lo fractal adquiere una función semántica en los microtextos de Merino que evocan las partes corporales en muchos casos no solamente como entidades autónomas, sino como seres vivos, dobles con una vida propia cuyas acciones dirigen y hasta dominan el comportamiento de los protagonistas estableciendo des/órdenes.⁹

En los microrrelatos, el espacio textual reducido, la brevedad y también la velocidad, dificultan y hasta impiden la restitución de un orden. Por consiguiente, el cuerpo y sus partes adquieren una presencia aún mayor, se imponen en muchos casos, dejando a las figuras en estados de desorientación y miedo. El libro de la noche abre su espacio en blanco a una fantasía oscura. De ahí que en los escenarios que Merino desarrolla en sus microrrelatos prevalezca una atmósfera que se sitúa entre horror y estupefacción, donde los protagonistas se enfrentan con sus dobles y desdoblamiento corporales dando cuenta de una quebradura individual que no se reconstituye (o que se difuma solamente con la muerte). Así, el fragmento y lo fragmentario se instalan como condición principal en estos textos brevísimos que tratan al cuerpo como el otro del individuo. El cuerpo sale y entra de y al espacio imaginario de los protagonistas, poniendo la corporalidad experimentada entre lo material y lo metafísico, entre realidad e imaginación. Así, se hace evidente un ritmo veloz de transgresiones normativas y subversiones de esquemas corporales.

4 A manera de conclusión

Podemos concluir que los microtextos de Matute y Merino se convierten en documentaciones de una dinámica ambivalente de lejanía y cercanía entre cuerpo y yo: a la hora de exponer procesos de dilución, enajenación, desdoblamiento, re-

⁹ La imposición de la fragmentariedad corporal se traduce en los microrrelatos, además, a través de una particular relación entre texto e imagen. Así, los textos van acompañados de dibujos y, en el caso de “La otra parte”, de una foto de dos pies en una bañera que subrayan la dominancia de las partes corporales al representarlas también visualmente.

beldía y disidencia escenifican figuras quebradas y cambiantes, seres en transformación y metamorfosis que experimentan relaciones de desigualdad y asimetría con su entorno, y también con sus propios cuerpos.

En los microrrelatos de Matute, el cuerpo entero finalmente desaparece y deviene agua. La dilución, a su vez señal de fuerza, resistencia y liberación, se evoca como consecuencia final de la desviación normativa que en sus textos adquiere una doble noción ideológico-política y estética. En la obra de Merino, el cuerpo deviene lugar de la fragmentación y de autorrelaciones rebeldes. Con esto, en sus microrrelatos, la desviación del esquema corporal coherente se ejerce en el cuerpo mismo que deviene, así, un escenario y operador de su propia desintegración. De esta manera, la dilución y la fragmentación se evocan en ambas obras como respectivas modalidades de la diversidad funcional, dando lugar a operaciones de diferencia que se localizan ya fuera, ya dentro de las figuras. La transgresión de esquema, orden y norma –en su sentido político, corporal y formal-estético– incita tanto en Matute como en Merino a un proceso reflexivo sobre relaciones de dominación y subordinación que atañe el nivel poético, estético y material de sus microrrelatos.

Bibliografía

- Andres-Suárez, Irene/Casa, Ana. 2005. “Presentación”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.), *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 7–9.
- Andres-Suárez, Irene. 2005. “Los cien días imaginarios de José María Merino”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.), *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 211–236.
- Báder, Petra. 2011. “Ritos de paso, ritos de iniciación. *Los niños tontos* de Ana María Matute”, en: *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 3: 1–7.
- Baptista, Gonzalo. 2022. “Génesis y censura de *Los niños tontos* de Ana María Matute”, en: *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* 12: 1–18.
- Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (eds.). 2001. *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brizuela, Mabel (ed.). 2002. *Las horas del contar. Estudios sobre la narrativa del grupo leonés de José María Merino, Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio*, Córdoba: Comunarte Editorial.
- Couffon, Claude. 1961. “Una joven novelista española: Ana María Matute”, en: *Cuadernos* 54: 52–55.
- Cuadrat, Esther. 2005. “José María Merino: La literatura como doble”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.), *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 95–117.
- Lagmanovich, David. 2013. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, Xalapa/Veracruz: Universidad Veracruzana.

- Lee, Cheng Chan. 2005. *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Matute, Ana María. 1994. *Los niños tontos*, Barcelona: Ediciones Destino S.A.
- Merino, José María. 1999. *Cuatro nocturnos*, Madrid: Alfaguara.
- Merino, José María. 2005a. “El narrador narrado”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.), *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 11–27.
- Merino, José María. 2005b. *Cuentos del libro de la noche*, Madrid: Alfaguara.
- Merino, José María. 2007. *La glorieta de los fugitivos*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Merino, José María. 2012. *La realidad quebradiza. Antología de cuentos. Edición de Juan Jacinto Muñoz Rangel*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Ortuño Ortín, María Paz. 2011. “El arzadú o la imaginación: Ana María Matute en su universo”, en: Jesús Cañete Ochoa (ed.), *La palabra mágica de Ana María Matute: Premio Cervantes 2010*, Madrid: Universidad de Alcalá, 15–26.
- Roas, David. 2005. “La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.): *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 151–167.
- Roas, David. 2008. “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en: Irene Andres-Suárez/Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto Ediciones, 47–76.
- Rothenburg, Anja. *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*, Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin en: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/23080> [28.9.2023].
- Yudicello, Susana. 2005. “El centro del aire, entre la vida y la literatura”, en: Irene Andres-Suárez/Ana Casa (eds.), *José María Merino. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional José María Merino*. 14–16 de mayo de 2001, Madrid/Neuchâtel: Arco Libros/Universidad de Neuchâtel, 105–118.
- Zavala, Lauro. 2004a. “Para analizar la minificción”, en: *Folios Segunda época*, 20: 55–60.
- Zavala, Lauro. 2004b. *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Edición Renacimiento.

Viktoria Geldner

‘Abnormal’ Films? Normality and Deviance in European Films About Cognitive Disability

Abstract: The *Narration, Expectation, Experience. Disability in Contemporary European Theatre and Film* project has made an extensive analysis of cognitive disability in European theatre and film. The *Narration* axis focuses on the presentation of cognitive disability from a specific perspective: who narrates what, and how? *Expectation* refers to the frames in the films, drawing on old expectations or new ones. *Experience* deals with the evaluation of perceived presentation of cognitive disability, including the mutual influence of the project axes.

This chapter attempts to answer questions about normality and deviance in *Narration, Expectation, and Experience* by considering a panorama of contemporary European films about cognitive disability. In the first part, *Narration*, the predominance of the common *compensation plot* in mainstream feel-good movies will be analysed. The second part will deal with expectations that are either met or dissatisfied in mainstream drama films. *Experience* will examine the violence suffered and perpetrated by characters with cognitive disability in film, presenting the ambivalent and potentially unsettling experience of perceiving cognitive disability outside of common frames and norms.

Palabras clave: discapacidad cognitiva, discapacidad cognitiva en películas, estereotipos de discapacidad cognitiva, narrativas de la discapacidad cognitiva, representación

Key words: cognitive disability, cognitive disability in film, stereotypes of cognitive disability, narration of cognitive disability, representation

1 Introduction

Disability is “the paradigm of what culture calls deviant” (Thomson 1997: 6). In cultures considering the non-disabled state of being as the norm, the “deviance” of dis-

Viktoria Geldner, University of Passau

ability becomes inherently allegorical –it “has to mean something”¹ (Davis 2017: 44). The meanings assigned to disability are so protuberant, especially in the arts, that the disability scholars Mitchell/ Snyder have coined the term “narrative prosthesis” for describing this recurring process (von Tschilschke 2020: 397). Likewise, no other identity marker is as deeply and as exclusively entrenched in negativity as disability, thus provoking a singularly urgent need for explanation (Hartwig 2018: 8). The main narratives surrounding disability in film attempt to do exactly this, drawing on plots of recuperation, instrumentalization, or compensation (Hartwig 2018: 9): disability is overcome, employed for the benefit of non-disabled others, or entails a skill that other, non-disabled characters do not have. Seldomly, disability is presented as a manner of being (*ibid.*). Thus, if it is deemed “normal” in films to employ disability as allegory, are films perceived as “abnormal” if they do not? And if they do not, what do they do and how is it perceived? How does it change the narration of, the expectation of, and the experience with cognitive disability? This article, presenting an overview of the findings about disability in film derived from the DFG-funded project² *Narration, Expectation, Experience. Disability in Contemporary European Theatre and Film*, attempts to provide answers to these questions.

2 *Narration: Normality, Deviance, and Cognitive Disability in European Feel-Good Movies*

In the realm of film studies, feel-good films in general are “poorly defined” and “often used to dismiss superficial films that lack intellectual or emotional depth”, which, however, does not prevent the films from having “significant depth” (Rees 2015: 147). The blend of elements from both dramas and comedies (“dramedy”, Bordwell/ Thompson 2013: 328) aims at creating “emotional connections between viewers and characters, [. . .] rather than [. . .] simply generat[ing] laughter” (Rees 2015: 147). Feel-good movies are known for attracting large audience numbers and can therefore be classified as mainstream movies (Kaczmarek).³

Among the most common plots in films regarding cognitive disability are *compensation plots* that “instrumentalizan la discapacidad para el bien de los

1 Disability may symbolically stand for “weakness, insecurity, bitterness, frailty, evil, innocence” (Davis 2017: 44).

2 Project number: 429281822.

3 See “2”. Geistige “Behinderung als Unterschied, der einen Unterschied macht” as well as “3.1 Erzählungen” (both Hartwig 2024).

'normales', es decir, relatan una compensación en la que la persona discapacitada se muestra útil para mejorar moralmente a los otros" (Hartwig 2018: 9). Cognitive disability thereby appears as follows: "algo negativo pero que por lo menos sirve para algo"; namely the surrounding of the person with cognitive disability, "al que ayuda a desarrollar sus virtudes sociales" (Hartwig 2020: 255, 259). The most important character in this plot is the non-disabled protagonist: a white, successful businessman unable to form meaningful relationships and suffering from *Weltschmerz* (Hartwig 2016: 230). He is to varying extents an egomaniacal, aggressive man hungry for success with little regard for others, having sacrificed his family life for success. He oftentimes displays discriminatory behaviour towards people with cognitive disability. In *Ho Amici in Paradiso* (2016; directed by Fabrizio Maria Cortese), non-disabled protagonist Felice, suit-and-sunglasses-wearing, Rolex-flashing, parks his expensive car ostentatiously in a spot reserved for people with disabilities. Oliver in *Die Goldfische* (2019; directed by Alireza Golafshan) loses his temper over a spot of nail polish in his car, calls other people stuck in traffic a derogatory term for people with cognitive disability and causes the accident⁴ that paralyzes him from the waist.⁵ In *Campeones*⁶ (2018; directed by Javier Fesser), non-disabled protagonist Marco, the suit-wearing second trainer of the national basketball team, rightfully receives a parking ticket issued by a man with cognitive disability (later revealed to be a member of the basketball team). After insulting him with derogatory terms, Marco condescendingly pats Marín on the cheek.

The non-disabled protagonists come into contact with characters with cognitive disability through force of circumstance. Felice, wanted for money laundering and tax evasion, is condemned to serve social hours in an institution for people with cognitive disabilities (*Ho Amici in Paradiso*). Oliver, in order to adapt to his life as a wheelchair user, spends time in a rehabilitation centre with, among others, people with cognitive disability (*Die Goldfische*). Marco, after a violent fracas with his superior, gets drunk and crashes his car into a police patrol, causing him to be sentenced to community service with the basketball players

4 After the accident, Oliver is paralyzed and must adapt to life with the disability, hence he does not fit the label of the "non-disabled protagonist" as the protagonists of *Campeones*, *Ho Amici in Paradiso*, and other films do. However, due to the film's style, the audience forgets that Oliver has a physical disability, and thus *Die Goldfische* is included in this section.

5 He uses the same term when, already using a wheelchair, he gets into an argument with his care worker.

6 *Campeones* has had three remakes as of 2023: *Champions* (2021; directed by Manuel Calvo), *Weil wir Champions sind* (2022; directed by Christoph Schnee), and *Champions* (2023; directed by Bobby Farrelly).

with cognitive disability (*Campeones*).⁷ The enforced nature of the encounters is necessary since the films mark the respective spheres of the non-disabled protagonist and the characters with cognitive disability as two different worlds: the encounters can only come about by force of circumstance; otherwise they would never take place.

When the non-disabled protagonists first come in contact with the characters with cognitive disability, these characters are, from the non-disabled perspective, clearly perceived as “different”. This is best illustrated in *Campeones* where “[e]l espectador adopta la perspectiva de Marco, lo que le permite ver a las personas con diversidad funcional como a unos ‘raros’” (Hartwig 2020: 263). The first appearance of the basketball team is almost a freeze frame: a static knee-level shot accompanied by the sound of a door slamming shut, mirroring the horror of Marco upon seeing the team for the first time. Marco also explicitly labels the players with cognitive disability as “not normal”.⁸ In a similar fashion, Franzi in *Die Goldfische* is first shown in a knee-level shot, her open mouth indicating that she is completely captivated by the TV.⁹ Both times, the camera takes up the role of the observer, the shot mirroring a stare converting disability into deviance: “the disabled body is the object of a stare. [. . .] The stare sculpts the disabled subject into a grotesque spectacle” (Garland Thomson 1997: 26).

The experience of the non-disabled protagonist with the characters with cognitive disability creates the core of the compensation plot: the characters with cognitive disability take in the non-disabled protagonist “al que ayuda[n] a desarrollar sus virtudes sociales” and turn him into a “better man” (Hartwig 2020: 259). The non-disabled protagonist whose behaviour has caused irritation earlier on, experiences a moment of revelation that kickstarts his transformation: in *Campeones*, Marín condescendingly pats Marco on the cheek in the same way he did at the start of the film. The long glance Marco holds after Marín walks away indicates Marco starting to reflect on his behaviour. The proof of his transformation is revealed when Marco and the players travel on a public bus, and, during a disagreement with others—non-disabled—passengers, a woman demands that the team should travel in a *special coach*. According to her, the characters with disabilities are “not normal”. Marco, who had labelled people with cognitive disabili-

⁷ In *Le huitième Jour*, Harry hits Georges, a character with Down Syndrome, with his car, whereupon Georges decides to make himself Harry’s problem and refuses to leave his side.

⁸ “Mi trabajo es entrenar a jugadores normales. Eso no son jugadores. . . Ni son normales” (*Campeones*).

⁹ Franzi is the only character with disability (Down Syndrome) in the film that is played by an actress with (cognitive) disability. The other characters with disability are played by non-disabled actors and actresses.

ities “subnormales” at the beginning of the film, stands up to defend his team: Marco “se transforma de una persona inmadura en adulto capaz de ser padre de familia” (Hartwig 2020: 259). The other protagonists, too, undergo the same transformation: Felice changes from a slick “macho” to a committed care worker who rediscovers his passion for theatre (*Ho Amici in Paradiso*). Oliver turns from being a meticulously dressed workaholic to a t-shirt-wearing¹⁰ man who chooses to stay at the rehabilitation centre and watches the internet connection to his boss break down without making any attempt to reconnect it (*Die Goldfische*). As a reward for the improvement of the non-disabled protagonists’ characters, the woman they have pursued romantically succumbs to their efforts to win her over (*Campeones*, *Ho Amici in Paradiso*, *Die Goldfische*).

The compensation plot is all about the transformation of the protagonist, the readjustment of their morals and their new-found awareness of “what really matters in life”.¹¹ The evolution of these protagonists represents a complete turnaround, which is, however, not the case for the protagonists with cognitive disability: their situation remains largely unchanged. In *Campeones*, they thank Marco for being like a “good father”¹² to them and for treating them “like people”. Upon a promising job offer, Marco returns to his world and the players with cognitive disability stay in theirs. With the movie coming to an end, the characters with cognitive disability have fulfilled their purpose—benefitting the non-disabled protagonist—and are now left behind (Hartwig 2020: 264). In *Ho Amici in Paradiso*, the group of people with cognitive disability travels to Apulia to save Felice and Giulia, where the film ends as the couple passionately embraces, and in *Die Goldfische*, the living community embarks on another trip to smuggle money across European borders. In comparison with the drastic transformation of the protagonists, the development arc of the characters with cognitive disability appears static; cognitive disability is employed as a vehicle, nothing more, nothing less (von Tschiltschke 2020: 396). This is hence a type of narration most often found when dealing with (cognitive) disability.

10 The transformation of all non-disabled protagonists is visible through their clothing that gradually becomes more casual throughout the films.

11 This further confirms clichéd representations of people with cognitive disability as ever-happy children teaching successful non-disabled people lessons about “what really matters” and about unconditional joy in life.

12 This not only recalls paternalistic infantilizing (known as *Bevormundung* in German) but is also an unfortunate juxtaposition since in an earlier scene, when Marco and Sonja discuss having a child, Marco tells her about the risks of having a child at her age, referencing disability. Marín, a character with cognitive disability, eavesdrops and Marco promptly apologizes. Marín says he understands; that he would not like “tener un hijo como nosotros” because he would want that his children “estén bien”.

The inclusion of disability produces a “normal” feel-good mainstream film fulfilling common expectations.

3 *Expectation: Fulfilled and Unfulfilled* Expectations of Down Syndrome in Mainstream Dramas

The second analytical axis of the project, *Expectation*, deals with expectations of cognitive disability in European mainstream dramas. First, the bulk of films treating common expectations about cognitive disability, centred on difficulty arising between disabled and non-disabled characters, will be dealt with: overprotection of the character with cognitive disability, the longing for greater autonomy of those in the non-disabled surrounding, and the wish for greater autonomy on the part of the disabled character, usually regarding sexuality. Upon this base, films in which common expectations about cognitive disability remain unfulfilled, deviating from the norm, will be presented, analysed, and evaluated.¹³

Contrary to mainstream feel-good movies, characters with cognitive disability in other drama films are not reduced to function-serving catalysers beneficial to non-disabled characters. In mainstream dramas, the characters with cognitive disability take centre stage, their cognitive disability invariably being Down Syndrome. Theirs is the first appearance in the films, and so is their disability: in a close-range shot, the audience’s gaze is drawn to the faces of the characters with Down Syndrome, presenting cognitive disability as the central aspect of the respective films, as seen, for example, in *Las Palabras de Vero* (2005; directed by Octavi Masiá), *Yo, también* (2010; directed by Álvaro Pastor and Antonio Naharro), *AfterLife* (2003; directed by Alison Peebles), *Sanctuary* (2017; directed by Lenn Collin), and *Be My Baby* (2014; directed by Christina Adler).¹⁴

In drama films, characters with cognitive disability are frequently portrayed as children, not because they necessarily act in a childish way,¹⁵ but because they are regarded as such by those in their non-disabled surroundings: despite recurring

¹³ See “3.2 Erwartungen” (Hartwig 2024).

¹⁴ In *Le huitième Jour*, Down Syndrome is framed by the seven days of creation: Georges is shown from behind, the camera turning around him to reveal his face in a close-up (Van Dormael 1996: *Le huitième Jour*).

¹⁵ The characters with Down Syndrome are frequently portrayed as uncontrolled gluttons eating anything coming their way (*Las Palabras de Vero*, *Be My Baby*, *Le huitième Jour*).

protest, the non-disabled surrounding context of the characters with cognitive disability is overprotective and infantilizes them. This is visible in the way the main characters are addressed: in *Le huitième Jour*, Georges' late mother persistently uses the adjective *petit* when talking to him in his visions; Laura in *Yo, también* tells Daniel that he always looks like "Mama's darling"; and in *Be My Baby*, Monique, the mother of protagonist Nicole, who has Down Syndrome, tells Nicole: "But you are yourself still a child", regarding her own wish for motherhood.

In a similar fashion, the treatment of the character with Down Syndrome underlines the way in which they are considered as children: in *Be My Baby*, Monique hurries Nicole to the bus, riddling her with questions and tells her where to sit (an instruction Nicole promptly ignores). Similarly, Daniel's mother tells Laura to drive carefully and tells her son to put on his seatbelt (*Yo, también*:). In *AfterLife*, Kenny and Roberta's mother does not let Roberta with Down Syndrome do anything and justifies this by saying that Roberta cannot take care of herself (*AfterLife*). Likewise, in *Las Palabras de Vero*, non-disabled character Marco is so overprotective of his sister with Down Syndrome, Vero, that his mother reproaches him: "¡Deja de protegerla, Marco!". Marco's girlfriend Nuria comments: "La quieres como enjaulada", "siempre la tienes que tener súper controlada"; "que sea tu muñequita". In *Sanctuary*, this childlike perception is conveyed through a guard finding two of the characters with cognitive disability and telling Tom, their non-disabled care worker: "You shouldn't let people like this off on their own. They get scared. They're vulnerable". The protagonist with Down Syndrome, Larry, in a schoolboy manner has his backpack handed to him by his mother when leaving for work. She also takes away a magazine advertising lingerie, playing into the perception of people with disability as asexual and/or innocent. Claire, a non-disabled character, encapsulates this attitude when she says: "God, you never think of them like that, do you? Having urges. They all seem so innocent and full of hugs". This position is countered in *Be My Baby* by Nicole's grandmother Inge who tells Monique, when she sees Nicole dancing in a way that suggests a sense of her own eroticism, "You've got to do something about her", accompanied by a snipping gesture of her fingers, suggesting forced sterilization.¹⁶ This paternalism reaches as far as questions of life and death: Nicole won-

¹⁶ Instances of paternalism are found throughout the entire film: Monique tells Nicole "A baby does not even come into question for someone like you, and you know that" and "You need to be able to take care of the child and you are not". Even the director of Nicole's workplace commands Monique vehemently and with clear disgust: "Act! Act immediately! You know perfectly well that a child is not for Nicole. Not with this disability". When Monique explains to Nick's parents that she will force Nicole to have an abortion, telling them that Nicole "of course, wants to keep the child", Nick's father replies: "Of course. But that does not mean anything".

ders loudly “But if baby [sic] isn’t allowed to live because it is disabled, then why am I allowed to live?”, connected to Nicole’s own life.¹⁷ In *AfterLife*, Roberta’s mother, dying of cancer, tells Kenny, trying to pressure him into taking care of his sister, that she will take Roberta “with her” before Kenny puts her in a home. At the end of the movie, it seems as if she committed homicide-suicide with Roberta, making Kenny give up the job he was offered (*AfterLife*).

The caretaking character’s frequently staged longing for more autonomy is best perceived in *Le huitième Jour*, where Harry takes Georges to Georges’ sister’s home, and it immediately becomes clear that she is not happy to see her brother. She tells Georges that he cannot stay with her—“It always ends badly and then we’re both sad”—upon which Georges throws an enormous tantrum. His sister, likewise, starts to cry and tells him how she has always felt disregarded by their mother. Georges takes her into his arms, soothes her like a child, and appears not to understand anything of what she says. A similar statement is made in *Be My Baby* when Nicole tells Monique that she wants the baby and Monique yells back: “Do you know about all the things I want? It’s me who has to cut back every single day!”, adding: “If it’s disabled, I can’t put up with it a second time”.

The desire for more autonomy experienced by the character with Down Syndrome is commonly tied to sexual autonomy, which has been labelled the “standard motive in films about disability”, visible in *Yo, también* and *Sanctuary* (von Tschiltschke 2020: 395). *Yo, también* is centred around Daniel, whom we see talking to his brother about the necessity for intimacy of people with cognitive disability with other people. Daniel talks about sexuality as an urge, but keeps it closely tied to romance: “It’s about feeling the other’s affection. To feel anything at all”. At the end of the movie, however, Laura makes it very clear that, without apparent reason, the sex between her and Daniel is a one-time-only-event, which is also only hinted at.¹⁸ In *Sanctuary*, the sexuality of the characters with cognitive disability is closely tied to abuse: the character Sophie has been the victim of caretaking staff. Explicitly referencing Section 5 (1) of the Criminal Law 1993 of Ireland, Tom tells Larry: “You can’t have sex with Sophie. [. . .] It’s illegal for people like you. You’re supposed to be married”, repeating it various times. In *Be My Baby*, sexuality is connected to procreation and the founding of a heterosexual family with traditional roles: Nicole’s desire for a baby was sparked by observing a mother on the bus, and, when Nicole tells her that she wants a baby, too, the mother replies: “But you can do that”. This leads to Nicole sleeping with Nick, her

17 At the point where she decides to allow Nicole to have the baby Monique is shown telling Inge: “If things had gone according to you, Nicole wouldn’t even be alive today”.

18 For a more extensive analysis see Hartwig 2016, as well as Hartwig, Susanne (ed.), 2023, “*Yo, también* (2009), Antonio Naharro/Álvaro Pastor”.

long-time crush and neighbour, and results in the pregnancy. Curiously, before the discovery of the pregnancy, Monique has been remarkably liberal regarding Nicole's sexuality, telling her partner that she is not worried about a pregnancy because "Downie-men are basically infertile" as well as that "we all want to have fun". Sexuality is only briefly commented upon in *Campeones*, and then only as a an urge. When Marco tells Sergio that he can "play" with his girlfriend later Sergio grins widely, countering with the remark that "Yo con ella no juego, nosotros follamos. Vamos a su casa, nos tomamos unos cubatas y hacemos de todo".

As has been highlighted here, the prevalence of stereotypical images of people with cognitive disability such as childlikeness, vulnerability, the desire for love or the need to be protected, all of which puts a strain on those in their non-disabled surroundings, abounds in mainstream dramas about cognitive disability. They are countered by films defying these common expectations, such as *My Feral Heart* (2016; directed by Jane Gull) and *Dafne* (2019; directed by Federico Bondi). These challenge common expectations by presenting a reversal of the assumed roles of caretaker and person being taken care of: the person with Down Syndrome becomes the caretaker of the person without cognitive disability.

In *My Feral Heart*, Luke, the protagonist with Down Syndrome, cares for his elderly mother until she unexpectedly dies. He is then placed in a home that, as quickly becomes clear, is not suitable for someone with his degree of autonomy (*My Feral Heart*). *Dafne* is titled after the eponymous film's protagonist with Down Syndrome, who, in her first appearance impresses by being exceptionally well put-together, insistent, impatient, and remarkably controlled when finding her mother dead. As the film unfolds, Dafne becomes the crutch keeping her father, wrecked by sorrow, upright. She insists that they must keep being functional—"We're two hard-working people, we're a team"—and stands out for her seemingly unshakeable will to move forward: on a bus, she insists on offering her seat to a senior citizen, reorganizes the fridge since her father does not know how to do so, fetches him from the staircase when he is consumed by grief, and later even tells him: "I can't stand whiny people!". She tells him that he drinks too much, stating: "I want to be your saviour". All these elements, throughout the film, make it seem as if Dafne had no cognitive disability or, in direct comparison to her father, no impairment at all.

The only time Down Syndrome is explicitly discussed is in Dafne's complaints about having no privacy and wanting a lock on her bedroom and bathroom, returning to the topic of her being an adult, but not being treated as one.¹⁹ The most blatant statements concerning Down Syndrome are made by her father to a

19 After Dafne states that she is an adult, her father yells "Adult, my foot, my foot!".

hotel clerk. The clerk first tells him “I thought all those kids had their tongues out all the time”, perfectly caricatured by Franzi in *Die Goldfische*, whereupon Dafne’s father tells the clerk how he felt when his daughter was born: “When she was born, I didn’t visit the hospital for three days. I didn’t want to see anyone. [. . .] I couldn’t accept that my daughter was a mongoloid. . . . As they said back then. I couldn’t look at her”. He then adds what precisely occurs in the film: Dafne’s disability seems to disappear: “*She’s just like us*. From that day, I started looking at her. You couldn’t be afraid of her. [. . .] She does all the housework, on the weekends. [. . .] When I was ill, she even gave me my injections”. As in *My Feral Heart*, disability disappears. While this is an unfulfilled expectation about cognitive disability, the question remains whether it is a realistic depiction, or whether this uncommon portrayal may be as harmful as the extensively repeated clichés about cognitive disability.

4 *Experience*: Victims and Perpetrators of Violence and Cognitive Disability

Experience will provide a brief overview of potentially unsettling images of persons with cognitive disability, first as victims of violence and then as perpetrators, the analysis revealing both a common and a completely new frame of the acts.²⁰ In *León y Olvido* (2004; directed by Xavier Bermúdez), the difficult relationship between León with Down Syndrome and his twin sister Olvido is, again, extensively dealt with, framed by the economic crisis and general precarity in Spain, made visible through the film’s obscure and claustrophobic setting. However, León, as one of the drama’s main protagonists, is never framed as a friendly, childlike victim, because he is not one: labelled “monstruo”, “cariño [. . .] tesoro [. . .] criatura”, “hombre ñono”, and even as having “una gran virilidad” by those in his non-disabled surroundings, he oftentimes appears ungrateful, generally uncomprehending of the dynamics and difficulties of adult life, and tyrannical. As repeated several times, he regards himself as responsible for Olvido, considering himself to be more self-possessed and together than her: “Tengo que ayudar a mi hermana” and “Tengo una hermana que es un desastre”. It frequently appears as if León is the one taking care of Olvido, as can be seen especially at the end of the film. In contrast to Olvido who has been shattered by the misfortunes of the world, León appears virtually indestructible.

²⁰ See “3.3 Erfahrungen” (Hartwig 2024).

In the film, the difficult relationship between disabled character and the non-disabled surrounding context is taken to another, potentially disturbing level: throughout the film, Olvido's attempts to murder León become more and more blatant as well as brutal. After picking him up from yet another caretaking home, she tries to make him fall off a cliff by convincing him to pick her a flower from the edge.²¹ Later, she mixes a pill potion, which she convinces León to drink, bribing him as she did before: "Si te vienes a dormir conmigo, te dejo jugar a los piratas. Pero con una condición. Después te vas a tomar un zumo". The last attempt at murder, grotesquely foreshadowed by León repeatedly not understanding a joke in which a prisoner slated for execution does not understand that he will be murdered, consists of Olvido attempting to shoot León after sexually satisfying him. León dodges the bullets until the revolver is empty, whereupon Olvido enters a state of apathy during the course of which León takes care of her. Laughing, he asks her whether "she remembers" and imitates the sounds of a gun, indicating that he has not understood how much in danger his life has been, leaving the audience with an uneasy feeling of grotesqueness.²² Nevertheless, León emerges from the film just as indestructible and unaltered as he was in the beginning.

Characters with Down Syndrome as perpetrators of violence are presented in two films: in *The Room* (2006; directed by Giles Daoust), the character with Down Syndrome, Alex, is also paraplegic. He lives with his family (mother, father, brother, sister), whose members, apart from his sister Melinda, all discriminate against him. Melinda is pregnant and is Alex's caregiver but she has plans to leave the family behind. One day, a door appears in the house, whereupon all communication is cut and the house is sealed off. One by one all family members pass through the door, upon which a gruesome scream is heard. Later, their mutilated bodies are seen, but it is not made clear what precisely happens behind the door. When Melinda enters the door, she discovers that it is a parallel dimension created by Alex, in which he has murdered the other family members. On her return, she finds the house transformed into a parallel world just for them, since Alex is the father of her child. Melinda slept with him once upon him asking what having sex was like and, after Alex pressured her for more sex, she pushed him down the stairs, resulting in his physical disability. When Melinda begs him to return everything to normalcy, Alex complies. Back at the lunch table, before the first person stepped through the magic door, they exchange a knowing glance

²¹ León does recognize that the endeavour is extremely dangerous, but Olvido convinces him nonetheless: "Si me quisieses de verdad, me traerías esta flor." Throughout the film she bribes him with incestuous acts: "Si me la traes, ya nos vamos a casa. Y esta noche duermes conmigo".

²² "Grotesque" (adjective) defines something as "departing markedly from the natural, the expected, or the typical" (Merriam-Webster).

(*The Room*). Thus, the image used of the character with disability is familiar, referring more to his physical disability than his cognitive disability: a “master mind” compensating for his lack of physical skills with his ability to manipulate and orchestrate his surrounding like a cunning puppet-player. In this way, the character with Down Syndrome as perpetrator, though uncommon, is portrayed in a common way, tying into familiar expectations. The innovation of said character as perpetrator is nullified by the recourse to common frames and tropes of disability in the arts.

In *Théo et les Métamorphoses*, (2021; directed by Damien Odoul) a completely different approach is used: Théo, or To, as he calls himself, is the narrator and main protagonist of the film. He calls himself a peaceful warrior being trained by his father in a secret camp. To also labels himself as “not peaceful”, stating that “perhaps that’s my problem”. Throughout the movie, the audience follows To’s development from warrior to lover and eventually animal. He considers himself a samurai apprentice, a filmmaker of a pornographic film and, eventually, a lover. Cognitive disability is only peripherally touched upon, e.g., when To yells “I’m going to fuck you, trisome”. Only upon the first shot of To’s face almost ten minutes into the movie, is Down Syndrome disclosed, revealing one of the central aspects of the film: the film is not about cognitive disability.²³

In *Théo et les metamorphoses*, To is the perpetrator of violence: when his father returns to their house in the woods, To is visibly annoyed, asking himself whether he had not made clear that To is the one telling his father what to do, and that “the record will have to be set right”. To also states that he smells alcohol on his father, calls him “a big junkie” and “fat pig”, before destroying his father’s totem and apparently strangling him to death, discarding his body in the river. To calls this “the new era of To”. However, To’s father later reappears in visions, dreams, or memories, and it thus remains unclear if he has truly been murdered. In this fashion, *Théo et les metamorphoses* provides a portrayal of cognitive disability detached from every kind of stable norm. The uncommon, often ambivalent narration of the film allows this portrayal to speak for itself, providing the audience with complete freedom about how to perceive it, and therefore offers a completely new portrayal of Down Syndrome in film.

²³ See “4.4 Wandlungen der Erwartung: *Théo et les métamorphoses* (Damien Odoul 2021)” (Hartwig 2024).

5 Conclusion

The aim of this chapter was to provide an overview about normal or not normal narrations, expectations, and experiences regarding contemporary European films about cognitive disability. *Narration* has been widely covered using the example of the compensation plot in feel good movies and, to a certain extent, in mainstream drama movies, providing an overview of *normal* narration of cognitive disability. Drama films, the abundance of which tie in with common expectations about cognitive disability, were widely examined in *Expectation*, and contrasted with the few films countering these expectations, leaving them unfulfilled and providing the audience with the opposites of clichéd dependency, suffocating caretaking, or the persistent childlike innocence allegedly inherent to cognitive disability. *Experience* provided a glimpse at characters with cognitive disability as both victims and perpetrators of violence; both unsettling and potentially disturbing for their grotesqueness, their sheer indestructibility, or the utter withdrawal of cognitive disability from its classification within stable frames and norms.

Filmography

- Adler, Christina. 2014. *Be My Baby*. Germany: good!movies.
- Bermúdez, Xavier. 2004. *León y Olvido*. Spain: Televisión de Galicia (TVG) S.A.
- Bondi, Federico. 2019. *Dafne*. Italy: Vivo Film, Rai Com.
- Collin, Lenn. 2016. *Sanctuary*. Ireland: Bord Scannán na hÉireann / The Irish Film Board, Broadcasting Authority of Ireland, Noncents Films, Zanzibar Films.
- Daoust, Giles. 2006. *The Room*. Belgium: Bad Fourteen Pictures, Title Films, Title Media.
- Fesser, Javier. 2018. *Campeones*. Spain: Morena Films, Movistar+, Películas Pendelton, Radio Televisión Española (RTVE), Realizaciones Sol S.A.
- Golafshan, Alireza. 2019. *Die Goldfische*. Germany: Sony Pictures.
- Gull, Jane. 2016. *My Feral Heart*. United Kingdom: Rum Jam Films.
- Maria Cortese, Fabrizio. 2016. *Ho Amici in Paradiso*. Streaming Service, Italy: Golden Hour Films, Rai Cinema.
- Masiá, Octavi. 2005. *Las Palabras de Vero*. Spain: Radiotelevisió Valenciana, TV3, Generalitat Valenciana, Institut Català de les Indústries Culturals, Trivision, Index Producciones, filmax.
- Odoul, Damien. 2021. *Théo et les Métamorphoses*. France: Kidam.
- Pastor, Álvaro, Naharro, Antonio. 2010. *Yo, también/ Me too. Wer will schon normal sein?*. Spain: Nortorf: Lighthouse Home Entertainment.
- Peebles, Alison. 2003. *AfterLife*. United Kingdom: Gabriel Films, New Found Films, SMG Productions, 2003.
- Van Dormael, Jaco. 1996. *Le huitième Jour*. United Kingdom/ France/ Belgium: Pan-Européenne Production/ Wild Side Video.

Bibliography

- Bordwell, David; Thompson, Kristina. 2013. *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Davis, Lennard J. 2017. "The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema", en: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (eds.), *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, Bielefeld: Transcript Verlag: 39–49.
- Garland Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- "Grotesque". Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/grotesque>. (11.01.2024).
- Hartwig, Susanne. 2016. "Andere Geschichten über geistige Behinderung? Die Spielfilme *Le huitième jour* (1996), *Yo, también* (2009) und *León y Olvido* (2004)", en: Stauf, Renate (ed.), *Germanisch-Romanische Monatszeitschrift*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 225–240.
- Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Checa, Julio; Hartwig, Susanne (eds.), *Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts 1. ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 7–21.
- Hartwig, Susanne (ed.). 2020. "Cuestión de perspectiva: la diversidad funcional en el cine contemporáneo", en: Hartwig, Susanne (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 253–273.
- Hartwig, Susanne. 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hartwig, Susanne. 2022. *Gemeinsam/Together II. Kognitiv beeinträchtigte Menschen im europäischen Film/ People with Learning Disabilities in European Film*. Berlin: Peter Lang.
- Hartwig, Susanne. 2024 (previsto). *Erzählungen – Erwartungen – Erfahrungen: Der Einfluss von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung auf die Rezeption von Theateraufführungen und Spielfilmen. Mit einer Zusammenfassung in Leichter Sprache*. WBG Darmstadt.
- Kaczmarek, Ludger. 03.08.2022. "Feel-good movie", en: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:feelgoodmovie-6775> [06.08.2023].
- Rees, Ellen. 2015. "10. The Nordic 'Quirky Feel-Good'", en: Gustafsson, Tommy; Kääpä, Pietari (eds.), *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh: Edinburgh University Press: 147–158.
- Von Tschilschke, Christian. 2020. "69 Spielfilm", en: Hartwig, Susanne (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler: 393–403.

Noah Jeanne Benalal Levy

Imágenes de la vejez en el cortometraje español contemporáneo: una panorámica

Abstract: Old age is emerging as a prominent theme in Spanish short films. Its portrayal in cinema warrants further study, as it appears to perpetuate ageist practices prevalent in society. Drawing upon the extensive database of the Alcalá de Henares Film Festival (ALCINE), one of Spain's longest-running and most renowned short film festivals, our research aims to offer an overview of current representations of ageing.

This analysis encompasses all films submitted to the festival's national competition in 2022. Nearly 10% dealt with themes related to aging, such as the experiences of senior citizens, illness or disability associated with aging, or the loss of an elderly relative.

Our goal is to understand which aspects of old age interest both emerging and established directors. We also aim to evaluate the quality, typology, and diversity of these depictions by scrutinizing the use of stereotypes and images. Finally, we seek to identify the most compelling representations that deviate from the norm, as they can inform future practice.

Palabras clave: vejez, representación, cortometraje español, festivales de cine, edadismo

Key words: ageing, representation, spanish short film, film festivals, ageism

1 Introducción

Los mayores se han convertido en protagonistas de una parte notable del cine que se presenta en festivales españoles. El papel de “los abuelos” como desencadenante y objeto fetiche del cine autobiográfico en nuestro país no es nada despreciable, y películas dedicadas a la observación y la interrogación de familiares remotos, que a veces incluso se resisten de propia palabra a la representación, acumulan premios en diferentes certámenes.¹ En la ficción emergente, tal vez por influencia de

¹ Es el caso de *La visita y un jardín secreto* (Irene Borrego, 2022), largometraje premiado en el Festival de Málaga, los Premios Feroz, el Documenta Madrid, Doclisboa y el IBAFF. La película

Noah Jeanne Benalal Levy, Universidad Carlos III de Madrid

la celebración nostálgica de décadas pasadas, las “señoras” –o “graciosas maduras” (Gil Vázquez 2020)– recuperan su protagonismo cómico y se viralizan en TikTok.² Estas designaciones se emplean aquí con cautela porque hablamos de estereotipos, roles a los que los sujetos envejecientes se ven reducidos sistemáticamente en artefactos culturales que los desactivan, infantilizan, fetichizan o reducen a su función social o familiar. Además, en muy contadas ocasiones nos ofrecen instancias de autorrepresentación o representaciones diversas de la experiencia de lo que se designa como “la tercera (o a veces ya ‘cuarta’) edad”. Las pulsiones autobiográficas de otras generaciones expropian las historias de los mayores para servir a las fantasías de otros (Gulleto 2020: 91), embarcándolos en el relato de historias supeditadas a la construcción identitaria del cineasta que los filma. En el cine de terror o en la comedia, la subversión de las expectativas opresivas que podrían servir para expandir las posibilidades de su representación convierte a los sujetos, en su lugar, en objeto de miedo o risa, confinándolos aún más al afuera que ocupan en el tejido social –paralelo al tejido productivo– y reforzando de nuevo los rasgos que los funden en una masa indistinta de roles, funciones sociales, rasgos y síntomas, despojándolos de su individualidad.

Desde que el médico y psiquiatra Robert Butler introdujera en 1969 el término “edadismo” para transformar y politizar el ámbito de la gerontología, cada vez más investigación se dedica al estudio del concepto, su alcance y sus implicaciones en diferentes disciplinas. Sinónimo de “discriminación por edad”, Butler definió edadismo como “prejudice by one age group toward other age groups”; un prejuicio que “reflects a deep seated uneasiness on the part of the young and middle-aged—a personal revulsion to and distaste for growing old, disease, disability; and fear of powerlessness, uselessness, and death—” (Butler 1969: 243). Su definición ya apuntaba a algunos de los estereotipos que pueblan las construcciones lingüísticas y sociales de la vejez, muchos de ellos negativos, aunque las imágenes de la gente mayor son heterogéneas y abarcan una amplia mezcla de estereotipos negativos y positivos (Palmore 1990; Iversen et al 2009, Ayalon y Tesch-Römer 2018). Tanto los estereotipos positivos como los estereotipos negati-

indaga en la vida de Isabel Santaló, una “anciana” artista “olvidada”, de mano de una de sus sobrinas que, ante la negativa de la mujer a participar activamente en su película, hace de su propia insistencia y de las palabras de otros que apenas la conocieron, como el pintor Antonio López, el centro de la película.

² Por ejemplo, el vídeo del usuario de TikTok llamado @elcromass titulado “Así es ir de compras con mi abuela”, que acumula más de 10 millones de visualizaciones a fecha 3 de septiembre de 2023, o usuarias que cultivan audiencias entre los cientos de miles y los millones de espectadores como @grandma_droniak, o la española @loles_j40, que se define como “abuela encantada con las nuevas tecnologías”.

vos actúan en la construcción de estas imágenes reductoras de las personas mayores y las actitudes que engendran: por ejemplo, la percepción de estos sujetos como “incompetent but warm” (Lev et al 2018: 51), que conduce a emociones como lástima o compasión (Cuddy y Fiske 2002) y conductas como la evitación (Bodner et al 2012) o el lenguaje condescendiente (Nelson 2005).

El cine es un fenómeno “sintetizador, ampliador y estimulador de imágenes, expectativas y procesos sociales” (Loscertales 1997) y su papel a la hora de plasmar y difundir estereotipos está ampliamente reconocido. Por su aptitud como lugar donde buscar “ese subtexto velado que exponga las obsesiones, fobias y deseos más ocultos de la sociedad” (Imbert 2010: 160), es posible afirmar, siguiendo trabajos como los de Chivers (2011) o Klein (2016), que la gerontología se ha preocupado por el cine más que los estudios fílmicos por la edad: “Mientras los estudios fílmicos se esconden silenciosamente del cuerpo envejeciente (...), los gerontólogos se refieren frecuentemente a la importancia de las representaciones culturales para entender el envejecimiento y, explícitamente, al rol del cine en ese proceso” (Chivers 2011: XX). El cortometraje permanece inexplorado en el ámbito académico general, más aún desde la perspectiva etaria: por su escasa difusión en canales generalistas, es un formato vinculado a los festivales de cine que sirve “como cantera de profesionales del conjunto de la creación audiovisual” (Cerón 2002). Sin embargo, la masa de su producción anual es un lugar privilegiado en el que buscar las dinámicas sociales reflejadas en la creación fílmica.

El sentido de mirar a los estudios etarios desde la teoría fílmica es claro. Los avances científicos y cambios sociales desde la segunda mitad del siglo XX produjeron, en muchos países, el aumento de la población mayor de 60 años, y esta tendencia de crecimiento se ha hecho patente a nivel mundial (Acevedo Barcia 2019: 37). España es, también, una “sociedad envejecida” (Arroyo Amayuelas 2019: 129). Esto plantea un reto en varios niveles sobre los que pende el fantasma del edadismo, susceptible de incrementarse en períodos de crisis social y enfrentamientos generacionales (Butler 1969) como los que podemos prever en nuestro futuro, con un horizonte de crisis climáticas, económicas, demográficas y políticas allí donde alcanza la vista. Si bien ciertas nociones críticas sobre la representación de mujeres, personas racializadas o disidencias sexuales y de género van permeando en el imaginario popular, ese Otro social que es el sujeto de la vejez –categoría que a menudo se “esencializa” pero que aquí consideramos en su dimensión de construcción cultural (Gullette 2010, Krekula et al 2018, Fletcher 2020)– sigue ocupando un lugar marginal, aun siendo la suya la única categoría de la otredad que todos, con independencia de género, raza, etnia u orientación sexual, vamos a habitar en algún momento de nuestra vida si no se ve drásticamente interrumpida (Palmore 2015: 873). Tal es nuestro objetivo: indagar en el edadismo presente en las prácticas fílmicas contemporáneas, centrándonos en las imágenes con las que

la vejez aparece representada, los estereotipos que las lastran y las vías disponibles para construir formas más complejas e inclusivas de representación.

2 La relevancia de ALCINE como muestra de la creación fílmica española en formato corto

El Festival de Cine de Alcalá de Henares³ se encuentra entre los diez festivales más longevos de los alrededores de 120 que anualmente se realizan en nuestro país, y dentro de la tercera parte de los mismos que admite cortos a concurso.⁴ Desde su creación en 1970, ha servido como cantera de jóvenes talentos del cine español, así como de *checkpoint* al que vuelven como cineastas más reputados: Fernando Colomo, Isabel Coixet, Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia o Elías León Siminiani, por citar algunos, debutaron en el festival y han formado parte de su programación en años sucesivos.⁵ Consideramos que distintas razones hacen de ALCINE un festival diverso y adecuado para buscar tendencias generales en el corto contemporáneo: en primer lugar, se trata de un certamen relevante a nivel internacional, con medio siglo de recorrido y que califica para la preselección de los premios Oscar y Goya; en segundo lugar, no impone en su convocatoria ningún filtro genérico o nivel mínimo de profesionalización –admite ficción, experimental y documental, y envían sus cortos tanto creadores y creadoras *amateurs* como distribuidoras–; finalmente, es importante destacar que, además, admite el envío de solicitudes de forma gratuita. Previo al trabajo de programación del certamen, que tenderá a homogeneizar bajo criterios artísticos de interés y calidad aquellas representaciones más originales y menos normativas, en su base de datos hallamos una muestra representativa de lo que se crea cada año independientemente de su calidad artística, modo de producción, nivel de formación y estrato sociocultural de sus autores. Aunque carecemos de información exhaustiva acerca de la edad de directores, directoras, actores, actrices, etc., inferimos de todo lo anterior que el corpus lo conformarán, en su mayoría,

3 Organizado por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares con la financiación del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Gobierno de España.

4 En su cartografía de los festivales de cine activos en España realizada en el año 2015, Montserrat Jurado Martín y Alberto Nieto Martín (2015) concretaban en un total de 118 los festivales activos en nuestro país. La cifra, no obstante, cambia año tras año y no es fácil de contabilizar abarcando también aquellos que no cuenten con ayudas del ICAA.

5 Datos de la página web oficial del Festival de Cine de Alcalá de Henares: <https://alcine.org/seccion/paseo-por-la-historia-del-cine/> [13.02.2024].

obras de cineastas “jóvenes” o “de mediana edad” que se acercan a la vejez desde un “afuera” de ella. El paradigma de la carrera profesional, así como el edadismo, actúan conjuntamente en la exclusión sistemática de las personas mayores de la creación en formato corto, pues esta se entiende mayoritariamente como una actividad “iniciática” y, por tanto, propia de otro momento de la vida.

3 La codificación etaria en el cine: criterios

De 557 cortometrajes recibidos por el certamen en 2022, hemos seleccionado 50 en los que la vejez ocupa un lugar prominente. Ahora bien, es importante describir a qué atendemos cuando buscamos “imágenes de la vejez”, pues entendemos la edad no como cifra sino como localización política y discursiva en la que “each act of doing, negotiating, and interacting is deeply situated in power structures that are constantly recreated” (Krekula et al 2018: 39). La edad trae asociado un arsenal de creencias y normas específicas de cada cultura y, mediante la disponibilidad de unos guiones de categorización (Krekula et al 2019: 40), es una herramienta que nos permite extraer sentido de la realidad a la vez que limita nuestro pensamiento. Cobra así importancia el concepto de “codificación etaria” (*age coding*), esto es, las prácticas de distinción que preservan representaciones de acciones, fenómenos y características asociadas con edades demarcadas (Krekula 2009). Entendemos por tanto la edad como algo que se hace mediante prácticas discursivas y prácticas corporales (Krekula et al 2018: 44), y que el cine extiende al disponer de herramientas propias (como el montaje o la puesta en escena) para crear significados relacionados con la edad. Para separar los elementos de nuestra muestra, atendemos a los siguientes elementos:

a) *Los paratextos*. La sinopsis nos orienta en la búsqueda dentro del corpus y también prefigura algunas tendencias en el tratamiento de los sujetos viejos, pues abundan las referencias a la edad y/o el lugar familiar que estos individuos ocupan; sólo en 17 casos figura información complementaria como el nombre o la ocupación del personaje. Aparecen descriptores como “anciano” (3), “anciana” (4), “ancianas”, “yaya”, “padre” (3), “madre”, “mujer mayor”, “viejo” (2), “abuelos”, “abuelo dependiente”, “abuela” (5), “abuelo” (4), “mujer de setenta años”, “hombre de 80 años”, “actriz mayor”, “muy mayor”, “veterano”, “voces del pasado” o incluso “[mujeres] sumidas en el olvido y la decrepitud”. También, conceptos estereotípicamente asociados a la vejez como “la memoria”, “la nostalgia” (2) o “la tradición”, referencias a la edad como “su generación”, “a sus ochenta años” o “lleva ochenta y cinco años...”, alusiones a la discapacidad, la enfermedad o la depen-

dencia como “silla de ruedas” o “Alzhéimer” y nombres connotados y vinculados a una generación, como “Maruja (2)”. Solo seis de los cortos no contienen en su sinopsis referencias semejantes y se han incluido atendiendo en exclusiva a su contenido.

b) *La construcción filmica de la vejez*. El carácter culturalmente construido de la vejez es especialmente evidente en el cine, pues, si queremos hablar de edad, hemos de buscar sus señales y síntomas, es decir, recurrir a los significantes de una determinada construcción estética, visual y narrativa de la vejez. Hemos tenido en cuenta los siguientes elementos observables:

- i) *El cuerpo*. “Ageist practices always refer to concrete bodies that are assessed via the perspective of age” (Laws 1995), y el cuerpo es el sitio por excelencia en el que solemos buscar las evidencias de la edad (Laz 2003). Sin embargo, igual que actrices y actores profesionales alteran sus rasgos mediante procedimientos estéticos para adquirir una apariencia más “joven”, el cine tiene herramientas para crear, enfatizar y subrayar el conjunto de rasgos físicos que connotan “vejez” en nuestro imaginario: pelo cano, arrugas, manchas en la piel, una determinada postura, etc., que pueden estar naturalmente inscritos en el cuerpo del actor, pero también son susceptibles de acentuarse o crearse para la película con maquillajes, pelucas, tintes, etc. que ayudan a construir una imagen más nítida (estereotípica) de la vejez.
- ii) *La capacidad observable*. Inferimos la vejez por el modo en que los cuerpos se mueven en el espacio (con mayor o menor agilidad o lentitud, más fácil o difícil adecuación a las exigencias de una tarea, etc.). En nuestro lenguaje, a veces no hablamos de “ser” sino de “estar” mayor, de la edad como un estado acrecentado o atenuado en nuestra percepción según las capacidades del individuo. En muchos cortos, la “vejez” se refuerza mediante signos visibles de enfermedades degenerativas como el Parkinson o el Alzheimer que, aunque pueden aparecer de forma temprana, diríase que nos “envejecen” a ojos de los demás y de la película. Igual que cuando en la película aparecen prótesis como bastones, muletas o sillas de ruedas, que puede emplear o no el actor en su vida diaria, contribuyen a la percepción del personaje como “viejo”. La vejez a menudo se fusiona con la discapacidad o con la enfermedad.
- iii) *Otros significantes que remiten a una época concreta o al campo semántico (estereotípico) de la vejez*. Los cineastas se apoyan en otros significantes puramente culturales como la ropa o los objetos relacionados con el paso del tiempo o la enfermedad (relojes, fotos, medicinas, etc.) para construir una imagen de la vejez acorde al estereotipo. En muchos casos, se rodea al personaje de objetos significados como obsoletos en nuestra cultura, y dicha obsolescencia se transfiere al personaje como característica para alertarnos, incluso antes

de que aparezca en pantalla, de que nos encontramos cerca de una “persona mayor”, codificándolo. En otros, la pista o subrayado es la música: en el 10% de los cortos analizados suena alguna versión de *Volver*, de Carlos Gardel, no sólo porque es “antigua”, sino porque conecta con otros elementos presentes en el estereotipo: el pasado, el recuerdo o la nostalgia.

Pese al propósito fundamentalmente deconstructivo del análisis que realizamos a continuación, no dejamos aún de servirnos, por necesidad, de términos como “vejez”, “tercera o cuarta edad”, “mayores”, “ancianos”, etc., y de emplear una división del curso de la vida en fragmentos (Gullette 2010). Nuestra vocación es la de expandir o fundir la categoría para entenderla también en su arbitrariedad y desde las aporías que esta misma genera.

4 Aproximación panorámica a las representaciones de la vejez

Para extraer tendencias dominantes, agrupamos las 50 películas atendiendo a características formales, tonales y temáticas que se repiten llamativamente, resultando en la descripción de una suerte de *subgéneros cinematográficos* que hemos conformado a partir de los paradigmas descritos por Klein (2016) y las imágenes descritas por Hepworth (2004) en sus aproximaciones teóricas a la estereotipación visual y narrativa de las personas mayores.

a) *Retratos costumbristas de la vejez*. Aludimos a 12 cortos (11 de ficción y un documental) con una estética de cine lento y observacional donde la persona vieja (a menudo “abuelos” y “abuelas”, “padres” y “madres”) se desenvuelve ante la cámara en su cotidianidad. Entre las *temáticas* predominantes encontramos: la familia, la soledad, el amor, el duelo, el cuidado, la enfermedad o la muerte, presentes en los estereotipos de la vejez descritos por Palmore (1990), Iversen (2009) o Ayalon y Tesch-Römer (2018). Con algunas excepciones, como *La entrega* (Pedro Díaz, 2022) o *El Alemán* (Rafael Navarro Miñón, 2021) –donde los personajes tienen un conflicto no relacionado con la edad y lo abordan o resuelven mediante actitudes no estereotípicas, existiendo un arco narrativo de desarrollo del individuo–, en la mayoría de ellas, lo que caracteriza a los personajes y articula el conflicto es la propia vejez o una de las categorías típicamente asociadas con el envejecimiento (enfermedad, dependencia, ideaciones suicidas, proximidad de la muerte, problemas cognitivos...). Es decir, tematizan la vejez y se construyen mediante imágenes de “cuerpos geriátricos” (Hepworth 2004) que tienen o actúan diferentes grados de discapacidad fí-

sica y cognitiva: es el caso de *Casablanca para volver* (Pedro Sara, 2022), *Nos acompañamos* (Javier Barbero Montes, 2022), *Toda una vida* (Pablo Aguilar Galindo, 2022), *Fin* (Fernando Reinaldos, 2022), *Wireless* (Julieta Gasroc, David Maqueda y José Puchades, 2022), *Tango a tres* (Mireia Boté, 2022), *L'última processó* (Salva Ferrando, 2022) y *Recuerdos* (Óscar Rivas Doval, 2022). A propósito de este concepto de “cuerpo geriátrico”,

The word *geriatric* is not neutral; it conjures up immediate images of physical and mental decay. Because of its close association with a medically defined array of problems of the aging body—cerebral impairment, autonomic disorders, sensory impairments, mental confusion, incontinence and other ailments (Bromley, 1988)—the dominant image of the geriatric body is both a body and a self that are deteriorating irremediably (Katz, 1996) [...] it reduces everyone, rich or poor, to the status of dependent invalid, disqualified from stimulating and self-enhancing social relationships. (Hepworth 2004: 13)

Casi todos los cortometrajes se corresponden con el Paradigma del Desvalimiento de Vida (PdV) descrito por Klein (2016), pues predomina “una imagen de desvitalización, decrepitud, enfrentamiento con la soledad, la enfermedad y la muerte” (Klein 2016: 205) y “el sujeto ontológico es denominado ‘viejo’” y “ya está a punto de morir –por no decir que agoniza existencialmente–, lleno de recuerdos, duelos y nostalgias” (Klein 2016: 206). De ellos, solo *Casablanca para volver* (Pedro Sara 2022) no presenta la dependencia como desvalimiento, con un cuerpo geriátrico que sin embargo no se ve negativamente connotado: el cineasta integra con naturalidad la diversidad funcional y cognitiva de la actriz, de edad muy avanzada, dentro de la película, combinando ficción y documental y creciendo a su alrededor de forma poco intrusiva. La *estética observacional* construye una suerte de mirada etnográfica sobre la vejez que podríamos caracterizar, siguiendo a Derrida (1989), como un desplazamiento del sujeto viejo, que es el objeto, pero no el punto de referencia de la película, que no se ancla en su punto de vista ni busca la identificación con él. El uso de *espacios interiores* construye un opresivo espacio doméstico que en cierto modo pasa a caracterizar, también, al personaje. La *estética de cine lento*, que puede señalarse siguiendo a Barthes (2007) como una práctica subversiva en el contexto del cine industrial, nos remite aquí, no obstante, a la evidencia de que los estereotipos de la vejez –aburrimiento, repetitividad, falta de expectativas– impregnan la forma cinematográfica. Atendemos a una temporalidad modificada, una sensación de tiempo detenido (hecha de planos largos, acciones lentas y repetitivas, largos silencios o incluso el recurso del sonido del reloj). El tiempo cíclico de la rutina sustituye el tiempo lineal de la acción y los personajes parecen encerrados en un lento presente que no admite cambios: con la excepción de *La entrega* (Pedro Díaz, 2022) y *Wireless* (Julieta Gasroc, David Maqueda y José Puchades, 2022), que plantean un conflicto y la posibilidad de crecimiento personal para sus personajes, hallamos experiencias estancas donde la vejez parece una

espera de la muerte que, en cortos como *Fin* (Fernando Reinaldos, 2022), es estrictamente literal.

b) *Retratos costumbristas de la vejez en el medio rural*. 14 de los 50 cortometrajes (seis documentales, seis de ficción y dos experimentales) –que comparten con el grupo anterior el ritmo lento, la estética observacional y la temporalidad modificada– se ambientan en el campo o en pueblos, generalmente de la España rural, introduciendo algunas diferencias significativas. Por un lado, a la mirada etnográfica sobre la vejez se le añade una versión exacerbada de la mirada costumbrista que tradicionalmente ha acompañado al cine rural (Claver Esteban 2012: 29), redoblando en mecanismos de distancia y extrañamiento. Esta tendencia apunta a una preocupación fascinada por una forma de vida que se considera a punto de desaparecer, tema para el que los mayores sirven a los cineastas de prótesis narrativa: por su vínculo experiencial y el estereotipo que relaciona la vejez con la desaparición inminente y última (la muerte), los personajes se utilizan como símbolo del deterioro de la forma de vida, oficio o cultura de la que dan testimonio en cortos como *Etzetxipia (Casa pequeña)* (Marina Velázquez, 2022), *Les més grans* (Ulrika Andersson, Dubi Cano, Marta Codesido y Nuria Ubach Vilà, 2022) o *Aquí seguimos* (Álvaro Hernández Blanco, 2022). Sin embargo, la estereotipación negativa de los personajes es menor en este grupo que en el anterior. La soledad es el tema de muchos cortos, pero esta emana más del entorno que de la vejez. Los personajes, que siguen siendo encuadrados por las paredes del hogar, transitan muchos más espacios exteriores, donde realizan actividades de forma independiente de las que dan cuenta mediante la palabra y de forma autorreflexiva. El empleo del *tiempo lento* parece más fértil en este caso, pues contemplamos cuerpos geriátricos que sin embargo realizan actividades productivas desde su propia *diversidad funcional*. En cuanto a los temas, el *trabajo* cobra un lugar prominente, siendo una fuente de estereotipación positiva que sin embargo –con, tal vez, la única excepción del corto *Vull ser pastora* (María Velasco Bech, 2022)– no deriva en el paradigma de la Plenitud de Vida descrito por Klein (2016) para caracterizar las películas “que muestran una imagen vital, enérgica, aventurera del hombre mayor sin miedo a enfrentar desafíos diversos” y en las que “surge un sujeto lleno de potencialidades más allá, o en contra, del proceso de envejecimiento” (Klein 2016: 206). Dos películas experimentales –*Un viento roza tu puerta* (Jorge Castrillo, Pablo Paloma, 2022) y *Los espantos* (Jorge Castrillo Busto, 2020)–, el documental *Bançal* (Rafael Montezuma, 2021) y el corto de ficción *Gaueko* (María Monreal, 2022) sí coquetean con el paradigma de lo terrorífico y lo mesiánico descrito por Klein, al preocuparse de presentar a los mayores como “el nexo decisivo entre transmisión, cultura y enlace entre lo antiguo y lo moderno” (Klein 2016). Otra temática presente en estos cortometrajes es la tensión entre tradición y modernidad, estereotipo frecuente del cine rural. Dos de los cortos tienen temática LGTBI y retratan un conflicto

generacional que se resuelve en el tramo final superando la intolerancia asociada a los mayores, *L'Hort* (Santiago Varela Antúnez, 2022) y *Arnasa* (Raúl Barreras, 2022).

c) *Subversión cómica o efectista de las expectativas sobre la vejez*. 10 películas de género (ficción) que subrayan el carácter construido de las categorías etarias, haciéndose cargo de los estereotipos que se presuponen en la mente del espectador (desvalimiento, asexualidad, infantilización de las personas mayores...) y jugando a subvertir sus expectativas. Entre las comedias, destacan *Este no es mi hijo* (Domingo Giménez Cámara, 2022), *Coleccionismo* (Marcos Gualda, 2022) y dos cortos que emplean el estereotipo “señoras”: *Remember Why You Started* (Blas Egea Sarabia, 2022), que nos presenta un grupo de mujeres que fantasean con Benidorm hablando de “cocinar” para revelar al final que lo que “cocinan” no es la comida, sino metanfetaminas, y *Maruja* (Berta García Lacht, 2022), sobre una mujer aburrida que finge caídas para recibir la atención de los viandantes, que la confunden con una pobre mujer desvalida. Estas películas apuntan a la vejez en su dimensión de performance y de disfraz, construyendo una imagen de la *máscara de la vejez* que sugiere que “the physical changes that accompany a life of 70 (plus) years are superficial or surface changes that conceal from the casual observer or the untrained eye essentially unchanging qualities beneath” (Hepworth 2004: 21). Son diferentes los cortos de terror y *thriller*, que sólo subvierten las expectativas para producir *shock* en el espectador reduciendo a los personajes a unos estereotipos negativos que refuerzan acriticamente. En *Cordura* (Ernesto Arnal, 2022), lo que parecía una simple mujer mayor que sufre demencia es, en realidad, una mujer poseída que, loca por el duelo de su marido, se ha convertido en la encarnación del Mal: nos enfrentamos a la imagen de *cuerpos fisiognómicos*, relacionada con la creencia de que “the true inner self, so to speak, is ultimately revealed on the visible face of old age” (Hepworth 2004: 17), equiparando vejez y corrupción moral. Encarna también la versión negativa del paradigma de lo terrorífico y lo mesiánico descrita por Klein: la persona mayor es alguien capaz de “cometer maldades y perversidades con un poder incontrolable” y moviliza “miedos y ansiedades frente a lo ajeno y lo ominoso” (Klein 2016: 212).

d) *Cuidadores y duelos: cuando la vejez implica a terceros*. 20 cortos, pertenecientes a todas las categorías, que tratan explícitamente de la asistencia a mayores con discapacidad, el duelo o la muerte de personas mayores desde el punto de vista o con especial atención a los *acompañantes* que se ven afectados vicariamente por su experiencia. Los caracteriza la imagen del *cuerpo geriátrico* y el despliegue del Paradigma del Desvalimiento de Vida en su más alto grado, y apuntalan la tendencia a que terceros “expropian su experiencia [la del sujeto viejo] para escribir recuentos filiales de enfermedad y muerte” (Gullette 2010). Asistimos a un alto grado de “feti-chización” en la representación visual de estas experiencias aversivas, generalmente reprimidas en el día a día, con su máxima expresión en otro subgénero que

podríamos denominar *cortometrajes de lecho de muerte*, con ejemplos como *Pepita* (Sergio de Vega Sánchez, 2021), *Preludio* (Roberto Chinet, 2022), *Fin* (Fernando Reinaldos, 2022) o *Arnasa* (Raúl Barreras, 2022). No obstante, lo que abunda son cortos sobre la discapacidad cognitiva, a menudo acompañada de discapacidad física: documentales como *Nos acompañamos* (Javier Barbero Montes, 2022) o películas como *Por ti* (Ángel Rodríguez, 2022), *Yo, siempre* (Cristina Gajete Gámiz, 2021) o *Tango a tres* (Mireia Boté, 2022), que construyen relatos edificantes y lacrimógenos mediante el abuso de primeros planos o el subrayado musical, como también hace *El rellotge del meu pare* (Francesc Palau Biel, 2021), fábula moralista sobre el abandono de las personas viejas. Al problema de la pérdida de individualidad de estos mayores, que bien han perdido la capacidad de hablar o bien no encuentran en la película la oportunidad de tejer una voz –problemática de la que da cuenta Spivak (1988)–, se suma el de los que ni siquiera aparecen en la película, que versa sobre su ausencia: “abuelas”, “abuelos”, “padres” y “madres” adquieren un protagonismo fantasmático en *Antes de nacer* (Carmen Jiménez, Álex Mena, 2022), *Velar* (Rafael Martínez Calle, 2022) o *Sestil* (Ale Lacour, 2022).

e) *Cortos de la pérdida de relevancia profesional ocasionada por la vejez*. Tres cortos de ficción que aluden al problema de la edad como obsolescencia laboral: es el caso de *La vida sin mí* (Inge Vela, 2022), sobre una actriz fracasada, o *Retrospectiva* (Jorge Varela Iglesias, 2022), sobre el ocaso de un artista que ya no entiende el mundo. Diferente es el corto *Luz de mar* (John Doe, 2021), que lidia con la pérdida de cordura de un viejo farero sin que esta se relacione directamente con la edad. Aunque la vejez encaja o sirve como refuerzo de algunos de sus temas –la soledad y el aislamiento del farero, el endurecimiento del carácter a lo largo del tiempo–, es la historia de un personaje individual en una coyuntura concreta, no una fábula sobre la vejez.

f) *Cortos donde la vejez es el catalizador de aprendizajes o epifanías*. Los dos cortos restantes (uno experimental y uno de ficción) tienen en común el recurso simbólico al pasado y la transformación de un individuo por su encuentro –material o místico– con una persona vieja, presente o ausente. Encarnan la versión positiva del paradigma de lo terrorífico y lo mesiánico (Hepworth 2004), construyéndose mediante estereotipación positiva de la persona mayor, a cuya esencia, cuerpo o rostro se atribuyen cualidades mágicas o transformadoras. El caso de *La barba* (Matías Boero Lutz, 2022) es paradigmático y ejemplifica un tratamiento frecuente que recibe en el cine el rostro viejo, sobre el que a menudo recae buena parte de la fuerza expresiva de la película: un violento conflicto se resuelve sin palabras, desactivado por el rostro viejo que actúa como *imagen fisiognómica* (Hepworth 2004) capaz de revelar la verdadera naturaleza de la persona vieja y transformar profundamente al que lo contempla.

5 Imágenes fetiche del cine de la vejez

Si nuestra intención es hablar de imágenes de la vejez, también debemos mirar más allá de los esquemas narrativos y discursivos que anteriormente describíamos y atender a las imágenes que más se repiten en estos cortometrajes. No son las únicas, pero nos limitamos a la descripción de tres tipos de imágenes recurrentes que, aunque son comunes a otras formas fílmicas, construyen en el cine de la vejez significados que tienen una relación directa con los estereotipos de esta, y nos permiten caracterizar la dimensión visual de las prácticas normativas de su representación.

a) *Umbrales y personajes encerrados en el espacio*. Es muy habitual un plano americano o general que muestra el cuerpo del personaje enmarcado por las paredes del hogar: convertido en mirón, el espectador contempla al objeto de la escena a través de puertas o pasillos, espacios liminales, de transición, íntimamente ligados con el enclaustramiento de los personajes en el espacio doméstico y la evocación de la rutina, languidez o tiempo circular de las que hablábamos en el apartado anterior. Se vuelve relevante aquí la idea de *umbral*, que “implica el espacio y momento exactos en los que se espera el paso hacia otro lugar, la conciencia de la preparación para un viaje aún no realizado, de modo que representa la vejez que reconoce la proximidad de la muerte” (Fernández Zambudio 2021: 1). ¿Acaso no construyen estos planos los cuerpos geriátricos como una suerte de cuerpos fantasmas, encerrados en una vida que ya no es tal? Es el caso de *La entrega* (Pedro Díaz, 2022), sobre un hombre agorafóbico que no sale de su casa y cuya vida, embargada por el duelo, es la sombra de lo que un día fue, o de *El libro* (Víctor Izquierdo, 2022), sobre una mujer que vive emparedada en un castillo decadente mientras declama su angustia en prosa poética. Por la distancia que habilitan entre el espectador y su objeto observado, participan también de cierto extrañamiento del sujeto retratado y sus prácticas, como en el caso de *Bancal* (Rafael Montezuma, 2021) y sus reminiscencias místicas. En cortometrajes donde el personaje viejo muere, como *L'última processó* (Salva Ferrando, 2022) o *Arnasa* (Raúl Barreras, 2022), la relación simbólica que se establece con la muerte es clara.

b) *Manos en primer plano*. Imagen fetiche por antonomasia del cine y la fotografía de la vejez, tal vez porque se entiende que las manos, como los anillos en el tronco de un árbol, son un lugar fiable en el que buscar las evidencias de la edad (contrario a las canas, las arrugas del rostro y otros aspectos corporales que pueden maquillarse u ocultarse mediante diversas prácticas corporales). Pero los primeros y primerísimos planos de manos que abundan en las películas sobre la vejez tienen que ver, también, con la construcción de significados: en películas como *Fin* (Fernando Reinaldos, 2010), *Maruja* (Berta García-Lacht, 2022), *Gaueko*

(María Monreal, 2022) o *Vull ser pastora* (María Velasco Bech, 2021) las manos se relacionan con la *labor* y las tareas domésticas, particularmente femeninas. Pensemos la labor en términos de Arendt (2002), como aquella actividad cíclica que es necesaria para el mantenimiento de la vida pero que no produce nada, no es comunicativa y no es lugar ni para la política ni para la agencia, y encontraremos un hermoso reflejo de lo que estos cortos nos muestran: la vida de las personas viejas como el encadenamiento de actividades pasivas e intercambiables, una repetición sin sentido, creatividad o agencia política que ansía su propio final. Pero son las manos, también, el lugar del *gesto*: después del rostro, la parte más expresiva de nuestros cuerpos, relacionada con la comunicación en su dimensión afectiva. La discapacidad que a menudo acompaña a la vejez produce un aislamiento sensorial del sujeto que tal vez no pueda oír, hablar o comprender el significado de las palabras que escucha, y el *tacto* cobra importancia en este contexto: se convierte en el modo de transmitir cercanía, acompañamiento, cariño o consuelo. Así lo reflejan películas como *Tango a tres* (Mireia Boté, 2022) o *Mañana volveré* (Hugo de la Riva, 2022).

c) *Rostros en primer plano*. Los primeros y primerísimos planos forman parte del abecedario más elemental del lenguaje cinematográfico. Aunque antaño solían reservarse para las escenas de mayor intensidad expresiva de la película o la construcción del suspense, “ciertos gestos que los realizadores de antaño habrían considerado escandalosamente obvios [...] se han convertido en valores establecidos de las escenas ordinarias y las películas menores” (Bordwell 2004: 17). El abuso de los primeros planos en las películas con intérpretes de la tercera edad tiene que ver con el *efectismo* y con su intención de provocar en el espectador una respuesta de carácter emocional: no sólo en aquellas escenas en las que tiene lugar un acontecimiento de gran potencia emotiva, sino, a veces, ante la mera presencia del sujeto viejo en pantalla. Es un dicho popular que “la cara es el rostro del alma”, y desde la invención de la fotografía existe, también, el mito de que la cámara es capaz de capturarla o de permitirnos contemplar su verdadera naturaleza. El tratamiento cinematográfico de la *imagen fisiognómica* del rostro viejo demuestra hasta qué punto siguen latentes estas nociones, aunque el rostro de los intérpretes viejos presenta una cualidad paradójica: en la medida en que es escrutado, nos convierte en *voyeurs*; sin embargo, la imagen está tan excesivamente significada que nos expulsa y nos impide acceder al sujeto y reconocerlo en su individualidad. Como explicaba Hepworth en su útil descripción de la *vejez como máscara*, todos los estereotipos, los miedos, las ansiedades y las curiosidades perversas que el espectador proyecta sobre el rostro viejo construyen “an effective barrier of communication with the wider world” (Hepworth 1991). Ya hemos hablado de películas que buscan epifanías, como en el caso de *La barba* (Matías Boero Lutz, 2022) o *Los espantos* (José Castrillo Busto, 2022), pero la realidad es

que se producen interferencias. Películas cortas en las que los personajes están encerrados y guardan silencio no logran hacerles espacio a sus rasgos particulares ni interceptar este efecto, recayendo en el retrato genérico de un cuerpo geriátrico que, en lugar de apuntar a emociones universales o cuestiones específicas, vuelve cíclicamente sobre sí mismo y se queda atrapado en las señas de la vejez.

Lo anterior pone de manifiesto la fragmentación de los cuerpos viejos en la que el cine incurre sistemáticamente y que, siguiendo a Mulvey, establece una relación entre la mirada activa del espectador y la imagen pasiva del sujeto representado (Mulvey 1973: 16), atrapado en una estructura de poder que el cine ordena visualmente y ofrece para su consumo. El cine de la vejez convierte al espectador en *voyeur*, pero el deseo está fuera de la cuestión: la dimensión de objeto que adquieren las personas mayores se relaciona con fantasías vinculadas al cuidado, con la identidad y con ansiedades vinculadas a la enfermedad o la muerte.

6 Tres formas de resistencia a la norma

Queda entonces preocuparnos por las formas potenciales de emanciparse de esta opresión simbólica, o los caminos posibles para un cine menos estereotipado sobre la vejez. De los 50 cortos analizados, encontramos tres que ofrecen algunas estrategias claras de resistencia a la norma edadista, estrategias que hemos identificado como (1) *coralidad e inclusión de voces diversas*; (2) *autorrepresentación*; (3) *individuación y subjetivación de los personajes mayores*. A continuación, examinamos los cortos en cuestión:

a) *Les més grans* (Ulrika Andersson, Dubi Cano, Marta Codesido y Nuria Ubach Vilà).⁶ Este corto documental sigue el paseo diario de tres ancianas, Remei, Pilar y Adelaida, en un pueblo en la provincia de Barcelona (Cabrianes) en el que se celebra una fiesta para homenajear a la persona más mayor del pueblo. La rutina de las protagonistas se ve repentinamente alterada por el fallecimiento de Adelaida, lidiando la película de forma directa con la cuestión de la proximidad de la muerte. Contenida en el estereotipo de la vejez, se trata también de algo propio de la experiencia de las personas mayores: la pregunta no es, por tanto, *qué es adecuado representar*, sino *cómo es adecuado representarlo*, y en este sentido el corto plantea algunas respuestas tentativas.

⁶ Producción del Máster en Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona en colaboración con el Instituto de Radiotelevisión Española que formó parte de la Sección Oficial de Documentales del Festival de Málaga en 2023, donde ganó la Biznaga de Plata Premio del Público.

Logra, en primer lugar, *individualizar* a los personajes, tanto principales como secundarios, presentándolos por separado y familiarizándonos, si bien superficialmente, con su forma de ser y sus opiniones divergentes sobre el mismo tema. Esa es la segunda clave: la *coralidad*, o la introducción de diversidad y perspectivas múltiples en el abordaje testimonial de esta categoría etaria. La película no expulsa la muerte a un afuera de la vida desde el que no incordie: la mira de frente y pone a sus personajes a conversar sobre ella. Pero lo hace desde la diversidad y con naturalidad, sin una afectación excesiva, y sin convertir el discurso en una fábula o un relato edificante que tilde a estos mayores de “valientes” o “supervivientes”. Es una película que en efecto *tematiza* la edad, que “trata sobre” las personas mayores y que comparte varios de los rasgos que definimos anteriormente en este sentido: bodegones de objetos obsoletos, como un teléfono antiguo, un listín en desuso o una radio en primer plano; cierto tratamiento del tiempo como algo que se estira, etc. Pero logra burlar la “objetificación” de sus personajes, a los que conocemos en *sí mismos*, también con sus intereses y, sobre todo, en su relación particular con la vejez y con la muerte, sin que sean tratados como un mero signo del tiempo que pasa para todos.

b) *El alemán* (Rafael Navarro Miñón, 2021).⁷ Inspirado parcialmente en la vida del autor, que tenía 76 años en el momento de estreno del film y no comenzó a hacer películas hasta después de jubilarse,⁸ es el único caso claro de autorrepresentación presente en la muestra. Cuenta la historia de dos hombres que un día fueron pareja y ahora conviven en el mismo hogar sin dirigirse la palabra ni hacer ningún gesto que dé a entender que reconocen su mutua existencia: con gran protagonismo de las formas arquitectónicas, la película muestra el modo diferencial en que ambos habitan el espacio, utilizando el atrezo para informarnos de sus aficiones divergentes y sus particulares rutinas, incluso antes de que ellos aparezcan en pantalla, algo poco habitual en el resto del corpus.

La película no tematiza la vejez: realiza un gran esfuerzo a la hora de *individualizar* a sus personajes y plantea un conflicto que es independiente de la edad. La propia arquitectura del hogar es diferente a la que solemos encontrar en los cortometrajes costumbristas sobre la vejez que agrupábamos anteriormente, sorprendiendo encontrar un estilo de construcción y decoración *moderno* en todos los sentidos. No se construye una imagen estereotipada de la vejez. No se frag-

⁷ *El alemán* es uno de los pocos cortos del conjunto que fue seleccionado para formar parte de la selección oficial de ALCINE 51.

⁸ El cineasta concedió una entrevista al programa *El cine que viene*, de Radio 3, el 9 de abril de 2021, con ocasión de la 20ª edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: <https://www.rtve.es/a/5837835/> [13.09.2023].

mentan sus cuerpos ni sobreabunda la imagen de su rostro, ni significan los personajes nada más que ellos mismos. Ni siquiera despliega los estereotipos positivos y la negación de la edad propios del *paradigma de Plenitud de Vida*, pues estos hombres, que gozan de aparente buena salud, no se embarcan con particular ahínco en ninguna actividad extraordinaria para su edad y sufren algunos padecimientos de carácter emocional. Pese a los hábitos saludables que ambos demuestran en diferentes escenas del film, la vejez no se enmascara ni se disfraza: ambos tienen el pelo totalmente blanco, al natural y, de hecho, se trata de dos “casi actores”,⁹ Rafael Navarro Miñón y Uwe Firnhaber, que prácticamente se interpretan a sí mismos. A lo que sí nos obliga este análisis es a enfrentarnos al sesgo clasista y de género que opera tanto en los procesos representacionales de la vejez como en las diferentes definiciones de sus estereotipos.

En esta película, probablemente la menos estereotipada de todas las anteriores, nos encontramos frente a dos hombres bilingües, ya jubilados, de cuerpo capaz, con un nivel económico razonablemente elevado y con un notable bagaje cultural, a juzgar tanto por el aspecto de su hogar como por las actividades que ambos desempeñan. Esto pone en evidencia dos cuestiones relacionadas entre sí: la primera, que características como riqueza, ocio o actividades intelectuales, pese a encontrarse en la experiencia de muchas personas viejas, no forman parte del estereotipo de la vejez, mientras que miseria o trabajo manual, presentes también en la de muchos, sí lo hacen. La segunda, que las personas mayores con menos recursos, así como las mujeres y las personas con discapacidad, sufren en mayor medida los efectos de la estereotipación negativa, no sólo por las deformaciones en el retrato de su experiencia, sino porque su experiencia forma parte del estereotipo. *El alemán* también escapa el estereotipo atribuyendo a sus personajes rasgos de disidencia política y sexual, e incluso la capacidad de desear a otro o de negar el deseo de otro, todo ello formas de agenciamiento.

c) *Cuerdas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2022)¹⁰ cuenta la historia de Rita (Begoña Suárez Ereño), una mujer mayor que forma parte de una coral de mujeres de su localidad, gravemente afectada por la contaminación de una compañía petrolera. Su hijo, empleado de la empresa, tiene cáncer terminal, y toda la familia se encuentra a la espera de la resolución que determinará si le conceden o no la pensión que

9 Palabras del director [*Ibid.*].

10 Cortometraje ganador del certamen nacional del Festival de Cine de Alcalá de Henares en su edición número 51 que también recibió galardones en los Premios Forqué y en Cannes y una nominación a los Goya. La directora estrenó en salas españolas el 21 de abril su película *20.000 especies de abeja*, seleccionada para competir por el Oso de Oro en el 73º Festival Internacional de Cine de Berlín, donde tuvo su estreno mundial el 22 de febrero de 2023, y por la que estuvo nominada al premio Premio GWFF a la Mejor Ópera Prima.

le corresponde por una enfermedad de carácter laboral. En paralelo, esa misma empresa se ofrece a subvencionar el coro en el que canta Rita, que se encuentra en una situación precaria y no tiene dinero para seguir pagando su local de ensayo. La oferta divide al grupo: algunas mujeres se niegan en redondo a que la empresa las utilice para limpiar su imagen cuando se ha cobrado la vida de varias personas del pueblo, mientras otras consideran que están en su derecho de aceptar el dinero que necesitan para salir adelante. Hay empate, y el de Rita es el voto decisivo. Igual que *El alemán*, *Cuerdas* no tematiza la vejez y ancla al punto de vista *subjetivo* de un personaje de edad avanzada nuestra percepción y comprensión de un conflicto de carácter ético y político. El personaje no sólo aparece en casa: camina por la calle, coge el autobús, acude a los ensayos del coro y en el camino habla no sólo con las vecinas, sino también con una activista para quien Rita recolecta muestras de contaminación, actividad subversiva que realiza a escondidas. La mujer, de clase obrera, se nos presenta en su rol familiar, en su lugar dentro de la comunidad y en su *subjetividad*. Se contraponen a las secuencias más íntimas y observacionales escenas *corales*, que abordan dialécticamente el conflicto ético de la película desde múltiples perspectivas, muchas de mujeres mayores. La cuestión de la falta de agencia se encuentra problematizada y en el centro de la película, y no se debe a la edad sino a un conflicto de clase perfectamente universalizable en un contexto capitalista y de crisis climática, de modo que, aunque ancle el punto de vista a una mujer mayor, el objetivo que persigue es la identificación con el público.

Rita: Pues yo voto que no. Por una sencilla razón. Acabo de venir de un juicio que le tenían que dar [la invalidez] a mi hijo, que tiene una enfermedad terminal y todas me dicen “todo se va a arreglar, todo va a salir bien”, pero se lo han rechazado. Entonces, como podéis entender, si le hacen eso a mi hijo no puedo votar que sí, tengo que votar que no.

Otro/a: ¿Y la enfermedad es laboral?

Rita: Sí es laboral.

Otro/a: ¿Y la incapacidad se la tiene que dar la empresa?

Rita: Sí, pero los médicos y los abogados están con la empresa. Todos decían que sí, que sí, que sí, estate tranquila que todo va a salir bien, pero todo ha salido mal. (Urresola 2020)

El personaje tiene voz y la emplea para expresarse. La cámara la sigue cuando se desenvuelve en su cotidianidad, con un cuerpo capaz que no siempre responde rápida y ágilmente, de modo que el ritmo lento de la película no desemboca en aspaviento o rasgo de estilización. No hay más desvalimiento de vida que el de la gente corriente frente a la injusticia; tampoco plenitud en un contexto socialmente asfixiante para personas de cualquier edad. La estética, que imita el docu-

mental, subraya la vocación realista del corto: la película quiere ser verosímil y construye una mujer mayor en la que se pueden reflejar otras en semejante situación, mujeres a las que representa, pero que no trocea, no cosifica, no abstrae y no encierra en un estereotipo.

7 Conclusiones

El análisis de la producción anual de cortometrajes realizados en nuestro país desde una perspectiva gerontológica crítica revela que las prácticas de representación edadistas (estereotipos, connotaciones negativas, etc.) son la norma en el cine español contemporáneo en el que participan actores mayores dando vida a personajes de edad avanzada. El cuerpo y el rostro viejos están tan significados y vinculados a estereotipos, positivos y negativos, que al cine le cuesta mirar más allá de ellos: la vejez normalmente se *tematiza*; es decir, los relatos que incluyen personajes viejos se convierten en relatos explícitos sobre la vejez. En lugar de diferenciarlos en su individualidad o mostrarlos en su diversidad, el cine tiende a agrupar a los individuos de la tercera edad bajo criterios de semejanza que nos remiten a su categoría etaria. La “objetificación” de los mayores hace que sirvan a menudo como prótesis narrativa para construir discursos sobre cuestiones ajenas a su conflicto, su deseo o su agencia: para hablar, por ejemplo, del paso inevitable del tiempo, la obsolescencia de ciertas formas de vida o la despoblación del medio rural.

Muchos de los lugares comunes en los que los cortos recaen derivan no obstante de una vivencia universal y posible de la vejez, pues cuestiones como la discapacidad, el confinamiento doméstico o el duelo son experiencias de las que es razonable y necesario dar cuenta. La pregunta no es, por tanto, qué es adecuado representar, sino cómo representarlo para evitar tipificaciones rígidas, deformaciones severas y expropiaciones de la experiencia de los mayores para servir a terceros. Cortometrajes como *Les més grans*, *El alemán* o *Cuerdas* despliegan estrategias que sirven a este propósito, como son la coralidad e inclusión de voces diversas, la autorrepresentación o la individuación y subjetivación de los personajes mayores. Así logran eludir, al menos parcialmente, la violencia simbólica que dicta la norma edadista.

Nuestro análisis pone de manifiesto algunas contradicciones aún sin resolver en el ámbito teórico de la gerontología cultural y los estudios filmicos: paradojas, sesgos interpretativos y espacios en blanco que señalan a nuevas vías de investigación. Por ejemplo, quedan por aplicar filtros que nos permitan ahondar en los sesgos de clase, género, capacidad o raza —esta última cuestión prácticamente

inexplorada en los estudios etarios y visuales en el ámbito español— que atraviesan tanto nuestros discursos sobre la vejez como nuestra descripción de los estereotipos de la misma. También sería de interés obtener información en primera persona acerca de las motivaciones y los retos experimentados por los cineastas que abordan representaciones de la tercera edad.

Nuestra investigación permite constatar que la estereotipación de los sujetos corre paralela a la estereotipación de las formas, y es por tanto competencia de la teoría fílmica analizar y proponer alternativas a las prácticas dominantes de representación. Si bien los estudios de caso dan cuenta de que existe una norma edadista marcada por visiones reductoras del cuerpo y el sujeto viejo a su rol etario, también demuestra que existen películas que se desvían de dicha norma y nos permiten vislumbrar formas diferentes, más inclusivas y justas, de representación.

Bibliografía

- Acevedo Barcia, Soledad. 2019. “Vejez y transformaciones: Dispositivo grupal de mediación artística en prácticas de intervención en la vejez”, en: *Iluminuras*, 20, 49: 35–82.
- Arroyo Amayuelas, Esther. 2019. “El deterioro cognitivo en la vejez. Entre la vulnerabilidad y la discapacidad”, en: *Revista de Bioética y Derecho*, 45: 127–147.
- Ayalon, Liat y Tesch-Römer, Clemens. 2018. *Contemporary Perspectives on Ageism*, Berlín: Springer.
- Barthes, Roland. 2007. “Querido Antonioni...”, en: *Cahiers du Cinéma: España*, 4: 120–123.
- Bodner, Ehud, Bergman, Yoav S., y Cohen-Fridel, Sara. 2012. “Different dimensions of ageist attitudes among men and women: A multigenerational perspective”, en: *International Psychogeriatrics*, 24, 6: 895–901.
- Bordwell, David. 2004. “Una mirada veloz. El estilo visual en el Hollywood de hoy”, en: *Letras libres*, 61: 16–22.
- Butler, Robert Neil. 1969. “Age-ism: Another Form of Bigotry”, en: *The Gerontologist*, 9, 4: 243–246.
- Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, Toronto: University of Toronto Press.
- Cuddy, Amy Joy Casselberry y Fiske, Susan T. 2002. “Doddering but dear: Process, content, and function in stereotyping of older persons”, en: T. D. Nelson (ed.), *Ageism: Stereotyping and prejudice against older persons*, Cambridge: MIT Press: 3–26.
- Cuevas Álvarez, E. 2012. “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, en: *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 28, 1: 106–25.
- Derrida, Jacques. 1989. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- Fernández Zambudio, Josefa. 2021. “Umbral y cuerpo: miradas sobre la vejez en la poesía de Claribel Alegría”, en: *Anuario de Literatura*, 26: 1–11.
- Fletcher, James Rupert. 2020. “Chronological quarantine and ageism: COVID-19 and gerontology’s relationship with age categorisation”, en: *Ageing & Society*, 41: 479–492.
- Gil Vázquez, Asier. 2020. “Cine popular español y feminidades envejecientes: una aproximación a la tipología de la ‘graciosa madura’”, tesis doctoral: Universidad Carlos III de Madrid.

- Gómez Gómez, Agustín. 2023. “Modos de representar el envejecimiento y la ancianidad en el cine de Almodóvar”, en: *Fonseca, Journal of Communication*, 26, 33–49.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2010. “Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del slice-of-life”, en: *Debate feminista*, 42, 79–108.
- Hepworth, Mike. 1991. “Positive aging and the mask of age”, en: *Journal of Educational Gerontology*, 6, 2: 93–101.
- Hepworth, Mike. 2004. “Images of Old Age”, en: Jon F. Nussbaum y Justine Coupland (eds), *Handbook of Communication and Aging Research*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers: 3–29.
- Imbert, Gerard. 2010. *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Iversen, Thomas Nicolaj, Larsen, Lars y Solem, Per Erik. 2009. “A conceptual analysis of ageism”, en: *Nordic Psychology*, 61, 3, 4.
- Klein, Alejandro. 2016. “Paradigmas en la vejez: homogeneización y transiciones cinematográficas”, en: *Nueva época*, 26: 201–221.
- Krekula, Clary. 2009. “Age coding: On age-based practices of distinction”, en: *International Journal of Ageing and Later Life*, 4, 2: 7–31.
- Krekula, Clary, Nikander, Pirjo y Wilinska, Monika. 2018. “Multiple Marginalizations Based on Age: Gendered Ageism and Beyond”, en: Ayalon, L. y Tesch-Römer, C. (eds.), *Contemporary perspectives on ageism: Vol. 19. International perspectives on aging*, Berlín: Springer: 33–50.
- Lev, Sagit, Wurm, Susanne, y Ayalon, Liat. 2018. “Origins of Ageism at the Individual Level”, en: Ayalon, L. y Tesch-Römer, C. (eds.), *Contemporary perspectives on ageism: Vol. 19. International perspectives on aging*, Berlín: Springer: 33–50.
- Loscertales Abril, Felicidad. 1997. “El cine como espejo de la realidad social (una aproximación interdisciplinar)”, en: Bernal, A. (ed.), *Realidad y ficción en el discurso periodístico*, Sevilla: Padilla Editores & Libreros: 13–40.
- Martín, Teresa, Marcos, María y González de Garay, Beatriz. 2022. “Representación de la vejez en el cine español: un estudio de personajes mayores de 65 años en películas contemporáneas”, en: *Razón y palabra*, 26, 113: 357–372.
- Medina Bañón, Raquel y Zecchi, Barbara. 2020. “Tecnologías de la edad: La intersección entre teoría fílmica feminista y estudios etarios”, en: *Investigaciones feministas*, 11, 2: 251–262.
- Nelson, Todd D. 2005. “Ageism: Prejudice against our feared future self”, en: *Journal of Social Issues*, 61, 2, 207–221.
- Palmore, Erdman B. 1990. *Ageism: Negative and Positive*. Berlín: Springer, 1990.
- Palmore, Erdman B. 2015. “Ageism Comes of Age”, en *Journals of Gerontology: Social Sciences*, 7, 6: 873–875.
- Zurian, Francisco A., Menéndez Menéndez, M. Isabel y García-Ramos, Francisco José. 2019. *Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y fílmicos*. Palma: Edicions UIB.

Filmografía

- Aguilar Galindo, Pablo. 2021. *Toda una vida*. España: El dedo en el ojo.
- Andersson, Ulrika, Cano, Dubi, et al. 2022. *Les més grans*. España: Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo UAB.
- Arnal, Ernesto. 2022. *Cordura*. España: Inaudita, Los Hermanos Polo.
- Barbero Montes, Javier. 2022. *Nos acompañamos*. España: Fourminds Films, Acheron Films.

- Barreras, Raúl. 2022. *Arnasa*. España: Klisla.
- Bautista, Pablo. 2021. *Año uno*. España: Pablo Bautista.
- Boero Lutz, Matías. 2022. *La barba*. España: Reverso Films.
- Boté, Mireia. 2022. *Tango a tres*. España: Mireia Boté.
- Báez Almendro, Francisco José. 2022. *Violeta*. España: Francisco José Báez Almendro.
- Castrillo Busto, Jorge. 2022. *Los espantos*. España: Elías Querejeta Zine Eskola, My Deer Films.
- Castrillo, Jorge y Paloma, Pablo. 2022. *Un viento roza tu puerta*. España: My Deer Films.
- De Vega Sánchez, Sergio. 2021. *Pepita*. España: La Selva, W. Herzog.
- Doe, John. 2021. *Luz de mar*. España: John Doe.
- Díaz, Pedro. 2022. *La entrega*. España: Pedro Díaz, Bosalay Films, Fran Carballal, 39 Escalones Films, Salon Indien Films, Plano a Plano, Kabiria Films.
- Egea Sarabia, Blas. 2022. *Remember Why You Started*. España: The Pedalier Films.
- Ferlini, Alejandro. 2022. *El aljibe*. España: La Selva Coop, Hierve el Agua Producciones.
- Fernández Pérez, Bárbara. 2022. *Comida caducada*. España: Ele Ele Films.
- Ferrando, Salva. 2022. *L'última processó*. España: Fermenta Films.
- Gajete Gámiz, Cristina. 2021. *Yo, siempre*. España: ACTRUM Producciones.
- García Lacht, Berta. 2022. *Maruja*. España: Playlab Films, Miss Wasabi Films.
- Gasroc, Julieta, Maqueda, David y Puchades, José. 2022. *Wireless*. España: Zero en conducta.
- Giménez Cámara, Domingo. 2022. *Este no es mi hijo*. España: DGC audiovisual.
- Gualda, Marcos. 2022. *Coleccionismo*. España: Claqueta Blanca S.L.
- Hernández Blanco, Álvaro. 2022. *Aquí seguimos*. España: De La Reina.
- Izquierdo, Víctor. 2022. *El libro*. España: Barbecho Productions.
- Jiménez, Carmen y Mena, Álex. 2022. *Antes de nacer*. España: Andrea Gautier.
- Lacour, Ale. 2022. *Sestil*. España: LaImpura.
- Martínez Calle, Rafael. 2022. *Velar*. España: Pico tres cine, Trueba & Trueba.
- Monreal, María. 2022. *Gaeko*. España: Cambur Producciones.
- Montezuma, Rafael. 2021. *Bançal*. España: Jovanka Rivero Hernández.
- Navarro Miñón, Rafael. 2021. *El Alemán*. España: Siete y Medio.
- Palau Biel, Francesc. 2021. *El rellotge del meu pare*. España: Francesc Palau.
- Pastor, Jorge. 2022. *La rebelión de Bernarda*. España: Oktana-Casa de Cultura.
- Pons, Manu. 2022. *Mamá patito*. España: All In The Game.
- Reinaldos, Fernando. 2022. *Fin*. España: Fernando Reinaldos.
- Revert, Ana. 2022. *La virgen santa*. España: Smizandpixel.
- Rivas Doval, Óscar. 2022. *Recuerdos*. España: Óscar Rivas Doval.
- Rodríguez, Ángel. 2022. *Por ti*. España: Ángel Rodríguez.
- Roma, Diego. 2022. *Si la dicha es buena*. España: Diego Roma.
- Sara, Pedro. 2022. *Casablanca para volver*. España: Pedro Sara, Yolaperdono.
- Urrisola Solaguren, Estíbaliz. 2022. *Cuerdas*. España: Sirimiri Films, Katz Estudio, Gariza Films.
- Varela Antúnez, Santiago. 2022. *L'Hort*. España: Santiago Varela Antúnez.
- Varela Iglesias, Jorge. 2022. *Retrospectiva*. España: Jorge Varela Iglesias.
- Vela, Inge. 2022. *La vida sin mí*. España: Covenant Audiovisuales, Ingedda Producciones.
- Velasco, María. 2021. *Vull ser pastora*. España: María Velasco.
- Velázquez, Marina. 2022. *Etxetxipia (casa pequeña)*. España: Marina Velázquez.

Autores y autoras

Noah Jeanne Benalal Levy es graduada en Comunicación Audiovisual y máster en Teoría y Crítica de la Cultura en la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). Ha sido becaria MECED de colaboración en el Dpto. de Periodismo y Comunicación Audiovisual y becaria de posgrado en el Dpto. de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura. Entre sus áreas de investigación se encuentran la cultura popular, la imagen fílmica y los Ageing Studies aplicados al cine. Ejerce como programadora de cine en el comité de selección de ALCINE y en el proyecto Roedor, colaborador de Cineteca Madrid. Como periodista cultural formada en RTVE Digital, actualmente escribe críticas de cine y televisión en las revistas ICON (*El País*), Sofilm y Rockdelux. Además, es autora de relatos y ensayos que han sido publicados en *El gran libro de Satán* (2021) o en *Árboles frutales* (2021).

María Luisa Brugarolas Alarcón es licenciada en Arte Dramático en la ESAD de Murcia, máster en Artes Interdisciplinares en la San Francisco State University y doctora en Artes (Danza Inclusiva) en la Universidad Politécnica de Valencia. Coreógrafa y bailarina, en el ámbito de la creación ejerce como directora de la Cía. Ruedapiés Danza Inclusiva, cuyo proyecto más reciente es *Sinapsis* (2023). Actualmente, es docente en el Conservatorio Superior de Danza de Alicante (área de danza socioeducativa inclusiva) e investigadora universitaria. Entre sus campos de investigación se encuentran la danza inclusiva y la performatividad, los Disability Studies, la danza comunitaria y educativa o la pedagogía de la danza inclusiva. Algunas de sus publicaciones más recientes son “De la práctica artística a la teoría: proceso de tesis doctoral sobre danza integrada e inclusión”, “Danza que vibra en una comunidad inclusiva” y “Danza inclusiva: una visión expandida del arte y la educación”, todas ellas de 2022.

Berit Callsen es doctora en Filología Románica por la Universidad Humboldt de Berlín con un trabajo sobre poéticas visuales en la literatura mexicana y francesa de la segunda mitad del siglo XX. Desde 2017, es profesora asistente (Juniorprofessorin) de Ciencias Culturales Románicas en la Universidad de Osnabrück. Sus enfoques de investigación son: Blue Humanities/Material Ecocriticism; constituciones del sujeto en la modernidad española; representaciones de la diversidad funcional en la literatura y cultura latinoamericana y española de los siglos XX y XXI. Entre sus últimas publicaciones están los volúmenes *Cuerpos diversos. Estéticas de diversidad corporal en España y América Latina en los siglos XX y XXI* (2023, ed. con Philipp Seidel) y *Authentizität transversal – Multiperspektivische Betrachtungen von ‘Echtheit’* (2021).

Julio Enrique Checa Puerta es profesor de Literatura Española en la Universidad Carlos III de Madrid, director del grupo de investigación ReDiArt-XXI e IP del proyecto “Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI”. Es codirector, junto con la profesora Susanne Hartwig, de la colección editorial “Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales”. Entre sus últimas publicaciones, destacan “El flamenco inclusivo de José Galán: *En mis cabales* (2012), *Sueños reales de cuerpos posibles* (2019) y *Gozo y Llanto* (2021)” (2023); “*Materia Medea* (2019): Creación escénica, corporalidad y producción de nuevos sentidos” (2022), y *Diversidad funcional y género a escena: encrucijadas teórico-prácticas* (2022, ed. con Alba Gómez).

David Conte Imbert es profesor visitante de Teoría Literaria y Literatura Comparada, así como vicedecano del Grado en Estudios Culturales, en la Universidad Carlos III de Madrid. Su investigación se ha especializado en campos como estudios de la discapacidad, poesía española, poscolonialismo, ciencia ficción y género negro. Algunas de sus publicaciones más recientes son: “Danza y diversidad funcional en el Hexágono: procesos de creación y enseñanza desde una perspectiva de género” (2022), “Contra el muro: representaciones e imaginarios en la frontera México-Estados Unidos” (2022) y “Lo que no se escucha: indagaciones sonoras en el ámbito de la discapacidad auditiva” (2021).

Rafael García Pérez es doctor en Filología por la Universidad de Salamanca y la Universidad de París 13. Su principal línea de investigación es la historia de la lengua y, más en concreto, la lexicología (con especial atención a las relaciones sintáctico-semánticas entre las palabras) y la lexicografía históricas. También se ha interesado por la comparación lingüística, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica, con especial atención hacia el ámbito de la traducción (textos literarios) y del análisis del discurso. Entre sus publicaciones recientes están: “El tamaño importa: evolución de los adverbios intensificadores en -mente desde la magnitud a la intensidad” (2023), “Adaptar la metáfora: un ejemplo de *La vida es sueño* de Calderón” (2023) y “Hablar de/en la vejez: ¿un problema discursivo?” (2024).

Viktoria Geldner es asistente de investigación del Proyecto DFG “Erzählung, Erwartung, Erfahrung” (“Narración, Expectativa, Experiencia”) en el Departamento de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau. Su tesis doctoral se centra en la idea del *abuse as romance* en la literatura estadounidense para jóvenes adultos. Entre sus intereses como investigadora se encuentran los estudios culturales norteamericanos, los estudios de género y los estudios comparados de Norteamérica y Suramérica. Recientemente, ha publicado el artículo “The Many Faces of Down Syndrome in *American Horror Story*” (2023).

Alba Gómez García es doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha desarrollado su actividad en España, Francia y Alemania, con las becas de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Culturex y FormArte (Ministerio de Cultura), así como con estancias posdoctorales en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y en la Universidad de Passau, con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt. Sus principales campos de investigación son la representación de imágenes de la diversidad funcional y de género en las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI, la historia de la prensa y el teatro y el cine español de posguerra. Algunas de sus publicaciones recientes son *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022, ed. con Julio Checa) y “Jeder ist weise im eigenen Haus. Über ein barrierefreies Videospiele, das es noch nicht gibt” (2022).

David Navarro Juan es graduado en Humanidades y máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid, así como máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es personal investigador predoctoral en formación en el Dpto. de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura de la UC3M, donde también desempeña labores docentes. Actualmente realiza una tesis doctoral sobre representaciones escénicas de la diversidad funcional en el ámbito español contemporáneo. Sus ámbitos de estudio son la literatura, las artes escénicas contemporáneas, los estudios culturales, la diversidad funcional y el género. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021, ed. con Alba

Gómez y Javier Velloso), “Bailar el embarazo: cuerpo y capacidad en el espectáculo *Grito pelao* de Rocío Molina” (2022) y “Tras la estela de Lorenza Böttner: sobre la diversidad funcional, sexual y de género como fundamento artístico” (2023).

David Ojeda Abolafia es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y doctor en la Universidad de Alcalá con una tesis sobre artes escénicas y discapacidad. Es profesor titular y jefe del Departamento de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Algunas de sus publicaciones más recientes tienen por título “Medio siglo de artes escénicas y diversidad funcional en España” (2018), “La inclusión artística frente a la accesibilidad espectacular” (2018) y “La metaescena: la inclusión artística y la accesibilidad espectacular” (2020). En el ámbito de la creación ejerce como director de la Cía. Palmyra Teatro.

Ryan Prout es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Cambridge. Fue profesor investigador en la Universidad de Oxford desde 1996 hasta 2000. Desde 2018, es profesor lector de Filología Hispánica y Culturas Visuales en Cardiff University. Sus campos de investigación son: narrativa contemporánea y culturas visuales de España y Latinoamérica, Disability Studies, comics y medicina gráfica, etología, estudios LGBT, estudios del dolor y escatología. Algunas de sus publicaciones recientes son: “Still Waters Run Deep: Disability Counter Currents in *La piscina*” (2020) y “Gated Reverb: Queering the Pitch in *Trade Queen*” (2021).

