

DE GRUYTER

IMÁGENES DE LA VEJEZ

DIVERSIDAD FUNCIONAL Y ENVEJECIMIENTO
EN LAS ARTES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS

*Editado por David Conte Imbert, Alba Gómez García
y Alejandra María Aventín Fontana*

IMAGES OF DISABILITY

DE
|
G

www.degruyter.com
ISBN 978-3-0391-0000-0
www.degruyter.com

Imágenes de la vejez

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 Chihaiia (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 10 / Volumen 10

Imágenes de la vejez



Diversidad funcional y envejecimiento en las artes escénicas españolas

Editado por

David Conte Imbert, Alba Gómez García
y Alejandra María Aventín Fontana

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 978-3-11-156129-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-156133-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-156197-4
ISSN 2569-586X
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111561332>



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: 2024943757

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>.

© 2024 the author(s), editing © 2024 David Conte Imbert, Alba Gómez García and Alejandra María Aventín Fontana, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Yann Malka
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Índice

David Conte Imbert/Alba Gómez García/Alejandra María Aventín Fontana
Introducción. Para una poética de la vejez: claves estéticas desde el envejecimiento y la diversidad funcional — 1

1 Aproximaciones a la vejez desde los estudios de la discapacidad

Susanne Hartwig

Vejez y diversidad funcional: dos categorías distintas — 17

Rafael García Pérez

Hablar de/en la vejez: ¿un problema discursivo? — 33

2 Diversidad funcional, vejez y envejecimiento a escena: danza y teatro

Julio E. Checa Puerta

***Sobre la belleza* (Sociedad Doctor Alonso), un remedio contra la aceleración — 45**

Alba Gómez García

Los años (no) bailan. *Las Muchas* y *Las Muchísimas*, de Mariantònia Oliver — 59

David Navarro Juan

La generación en la degradación: cuerpo y capacidad en el espectáculo *El nacimiento de la bailarina vieja* (2018) de Elena Córdoba — 73

Nerea Sánchez Soria

Una *Celebración* entre la fiesta y la nostalgia: seis actores y actrices exponen su vejez sobre la escena — 89

Javier Luis Velloso Álvarez

Máscara y gesto para *performar* e interpretar la vejez: *André* y *Dorine* (2010) y *Solitudes* (2017), de Kulunka Teatro — 101

David Conte Imbert

La vejez en las proyecciones del transhumanismo: *Cero X*, de Euloxio Fernández — 117

3 Miradas desde la práctica y la creación

David Ojeda Abolafia

Breviario para una vejez naciente — 135

María Luisa Brugarolas Alarcón

La memoria del futuro. Miradas a creaciones de danza que nos ofrecen otra visión de la vejez — 151

4 Ampliaciones hacia el campo literario y audiovisual

Berit Callsen

Acercarse al Alzheimer a través del cuerpo. Hacia una estética acuática en el documental *Nedar* (2008), de Carla Subirana — 173

Ryan Prout

“Vengo deshecho del duro bregar”: dudas, discapacidad y deterioro en *Monsignor Quixote* — 187

Sobre los autores — 203

David Conte Imbert/Alba Gómez García/
Alejandra María Aventín Fontana

Introducción. Para una poética de la vejez: claves estéticas desde el envejecimiento y la diversidad funcional

1 Perspectivas teóricas

Este nuevo volumen de la colección “Imágenes de la diversidad funcional/Images of Disability”, que inaugura con esta entrega su singladura en la editorial De Gruyter, se centra en las representaciones de la vejez y del envejecimiento, haciendo especial hincapié en el territorio de las artes escénicas.¹ Para quien no conozca su recorrido, dicha colección surge de la confluencia de dos grupos de investigación, ReDiArt-XXI (Universidad Carlos III de Madrid), dirigido por el profesor Julio E. Checa Puerta, y EEE, encabezado por la profesora Susanne Hartwig (Univerität Passau),² de cuyos miembros procede la cuasi totalidad de las colaboraciones. Los estudios de la vejez o el envejecimiento, con que se traduciría del inglés el campo denominado *age studies*, constituyen probablemente una de las más recientes perspectivas en las problemáticas de la inclusión y la diversidad, donde entrarían, entre otras, cuestiones relacionadas con el racismo y el poscolonialismo, el género, y la propia diversidad funcional. Por supuesto, encontramos reflexiones y caracterizaciones sobre el envejecimiento en cualquier tiempo y lugar de la historia, por ser algo ligado a la propia condición humana. Asimismo, especialidades médicas como la geriatría, que promueve la salud en la vejez, y la gerontología, que la trata desde una dimensión más social, biológica, cultural y psicológica, han sido acotadas y definidas desde hace ya más de un siglo. Sin embargo, la propia tradición de los *age studies* se remontaría, en cierto modo, al ensayo de Simone de Beauvoir, *La vieillesse* (*La vejez*, 1970 [1957]), y al artículo pionero de Robert Butler, “Age-ism: another form of bigotry”, publicado en *The Gerontologist*, en 1969. Allí, Butler con-

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes Escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020–11636GB-I00).

2 EEE es el acrónimo de *Erzählung, Erwartung, Erfahrung* (en español: Narrativa, expectativa, experiencia).

David Conte Imbert, Alba Gómez García, Alejandra María Aventín Fontana, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

cebía el “edadismo” como un estereotipo y una discriminación que sufrían las personas por el mero hecho de ser viejas. Estas imágenes reduccionistas, que muestran la vejez como un camino inexorable hacia la decadencia y la dependencia (Freixas 2008: 42), subrayan la dimensión cultural del fenómeno que ya venía indicada por Beauvoir. Y, como lo expresa una de las principales especialistas de este campo: “The most significant development in age studies during the last decade has been the emergence of the cultural dimension in the analysis of age and ageing” (Gullette 2015: 21).

Esta dimensión cultural, de naturaleza forzosamente interdisciplinar, posee varias ramificaciones que quisiéramos examinar en estas páginas preliminares, combinándolas con una breve explicación de la estructura del libro, y un resumen de sus contenidos. La primera podría formularse mediante la siguiente pregunta: ¿cuál es el lugar de un estudio sobre las imágenes de la vejez en una colección dedicada a las representaciones de la diversidad funcional?

En nuestra época, la hegemonía de los imaginarios que nos circundan, con sus ideales de eterna juventud, ignora el hecho de que los países occidentales o “desarrollados” son ahora mismo sociedades envejecidas, donde el proceso de envejecimiento se contempla paralelamente como un deterioro que aleja a la persona mayor de sus plenas “capacidades”. Esta mirada “capacitista” sobre la vejez, que proviene de uno de los principales paradigmas de la gerontología, el llamado “successful aging” o envejecimiento exitoso (Rowe/Kahn 1987), coincide con el estigma que a menudo padecen las personas con diversidad funcional (Goffman 1963), y que produce en ambos casos una serie de estereotipos de naturaleza profundamente discriminatoria: “the idea of ageism as oppression has had an impact on understanding the nature of ageism in structuring the negative experiences of old age” (Higgs/Gilleard 2022: 1). Por ello, múltiples estudios conectan la vejez con la diversidad funcional, acentuando esta idea de que la persona mayor, en algún momento de su declive y de las enfermedades que la afecten, acabará convirtiéndose en una persona discapacitada: Holland 2000, Minkler/Fadem 2002, Jeppsson/Whitaker 2013, Grenier/Griffin/McGrath 2016, Reynolds 2018, Harnett/Taghizadeh/Jönson 2021, entre otros. Pero, aunque el vínculo entre envejecimiento y discapacidad lleve a matizar y refinar el modelo del “successful aging”, dando lugar a una mayor complejidad en la comprensión del envejecimiento, se trata de una perspectiva donde siguen primando la salud, lo psicológico, lo social y lo biológico, haciéndose necesaria una deconstrucción de los estigmas que afectan a ambas realidades desde el ámbito de las humanidades.

En consonancia con esta idea, el presente volumen se abre con una sección en la que se analizan los cruces y solapamientos entre la vejez y la diversidad funcional. El primer artículo, de Susanne Hartwig, plantea las diferencias categoriales de “vejez” y “discapacidad”, y compara las similitudes que comparten del lado de las

representaciones sociales y culturales, con el objetivo de “despatologizar” su visión y comprender mejor sus ámbitos de intersección. Asimismo, subraya la necesidad de separar sus características de las relativas a la enfermedad, y reivindica la importancia de la ficción para contrarrestar las imágenes normativas y negativas habitualmente aparejadas, así como ensanchar el significado de la vejez y la discapacidad. Por su parte, Rafael García Pérez lleva a cabo un acercamiento a la vejez de tipo lingüístico, examinando los diferentes términos con que nos referimos a las personas mayores, y clasificamos las diferentes edades o periodos de la vida humana. La vaguedad o arbitrariedad del léxico desvela la dimensión ideológica o cultural que impregna a menudo nuestra visión de los hechos biológicos, y apuntala el carácter “discursivo” de la vejez y el envejecimiento.

2 Claves estéticas

Si la vejez es un “discurso”, entonces se hace necesario identificar los procedimientos y estrategias representacionales con que nuestra cultura ha ido tejiendo un imaginario del envejecimiento, para detectar asimismo los espacios en los cuales dicho imaginario puede verse ampliado o subvertido. Las imágenes y representaciones actúan aquí en un doble sentido. Por un lado, no se trata de mecanismos que ignoren la realidad de las personas ancianas y la extraordinaria variedad humana de situaciones que recubre, con sus logros y dificultades, en cada caso particulares. Muy al contrario, la creación artística es probablemente el espacio idóneo en el que dicha complejidad, que nace de la suma de lo singular, viene expresada y encarnada. Por otro lado, ello permite difuminar los estereotipos que afectan a las personas ancianas y construyen la vejez como estigma, para generar otras posibilidades o cauces de expresión y representación, otorgando voz a lo que viene silenciado u ocultado en los márgenes de nuestras sociedades, según la dimensión performativa propia de cualquier estética (Fischer-Lichte 2011). En este sentido, estimamos que las artes escénicas constituyen un lugar privilegiado para ilustrar una estética de la vejez, por cuanto los cuerpos ancianos que aparecen en el aquí y ahora del escenario se nos muestran en su fisicidad, propiciando con los espectadores que asisten a su desenvolvimiento un posible reconocimiento o encuentro.

El bloque central de este libro propone así una lectura de diferentes espectáculos que han recorrido los escenarios españoles en los últimos lustros, cuyos tres primeros capítulos se centran en el ámbito de la coreografía y la danza, dedicándose los tres últimos al análisis de obras de teatro. Abre esta sección el estudio de Julio Checa, que indaga sobre los vínculos entre la vejez y la noción de belleza, a partir del análisis de una pieza de Sociedad Doctor Alonso titulada, precisamente, *Sobre la*

belleza (2021). En la medida en que la estética es aquella disciplina que, en sus orígenes, estudia la percepción y la esencia de la belleza, la propuesta de Julio Checa resulta muy apropiada para inaugurar esta poética de la vejez. Como nos muestra, los intérpretes y personajes presentes en diferentes elencos teatrales han excluido, a lo largo de su historia, esta posible relación entre vejez y belleza, para reforzar con frecuencia los estereotipos que caracterizan la tercera edad. E incide en la proximidad entre el cuerpo viejo y el discapacitado, contruidos como “prótesis narrativas” (Snyder/Mitchell 2000), que no obstante son susceptibles de producir una belleza alejada de los cánones y estándares homogeneizantes del cuerpo joven en la plenitud de sus facultades, como lo plantearía Siebers (2010). En *Sobre la belleza*, se trata de una dimensión asociada a la fragilidad y la lentitud, que materializan el transcurso del tiempo sobre el escenario, siguiendo la distinción entre “saber experto” y “saber profano” que recorre las investigaciones recientes de Julio Checa, mostrando la hermosura de gestos y movimientos que no se caracterizan por su habilidad o competencia, sino por una “resonancia” que funciona como “remedio a la aceleración” alienante de nuestra época (Rosa 2018).

A continuación, Alba Gómez examina el trabajo de Mariantònia Oliver que, a través de *Las Muchas* (2012) y *Las Muchísimas* (2018), ofrece la posibilidad de bailar a mujeres mayores no familiarizadas con el código de la danza. Aunque se trata de espectáculos que poseen cierta continuidad, su lógica o estética resulta muy distinta. *Las Muchas* funciona ante todo siguiendo la dinámica de un taller, con la única presencia en escena de la coreógrafa, cuya gestualidad se teje a partir de la filmación de las mujeres participantes proyectada en una pantalla, que únicamente aparecen en el tramo final de la función, produciendo la catarsis. Por el contrario, *Las Muchísimas* reúne a diecisiete mujeres que participaron en los diferentes talleres, afirmando desde el principio su emancipadora presencia en el escenario, frente a la poética de la ausencia que caracterizaba *Las Muchas*.

Mediante su trabajo, Alba Gómez introduce unas claves estéticas que nos parece importante glosar de forma sucinta, pues atañen a lo que en los procesos de envejecimiento se revela como un importante sesgo o brecha de género. En efecto, las mujeres ancianas padecen en su condición subalterna una doble discriminación que, a nivel social, supone un mayor riesgo de pobreza, y, en el ámbito de las profesiones artísticas, las excluye e invisibiliza. Se trata de un “doble rasero” (Sontag 1997) analizado en múltiples estudios (Friedan 1994, Gastrón 2003, Freixas/Luque 2009, Schwaiger 2012, Suaya 2015), hasta el punto de que, sin incurrir ni mucho menos en exageraciones, podríamos afirmar que la consolidación de los *age studies* se origina en concomitancia con el desarrollo del pensamiento feminista, donde se percibe con mayor acuidad el estigma “edadista” que recae sobre las ancianas.

Por añadidura, las circunstancias históricas que han padecido las mujeres mayores en España, en un contexto marcado por la Guerra Civil y la dictadura

nacionalcatólica del General Franco, ha reforzado estos mecanismos de exclusión y sometimiento a la autoridad patriarcal, hasta el punto de privarlas de su capacidad de agencia para fundirlas en el crisol de una muchedumbre anónima. Por ello, espectáculos como *Las Muchas* y *Las Muchísimas*, así como otros, no sólo otorgan la posibilidad de empoderar la identidad femenina mediante la liberación de unos cuerpos en danza sobre el escenario, rasgando el velo de silencio de la historia y reparando sus injusticias, sino que trabajan, en su mezcla de presencia y ausencia, desde la recuperación de la memoria, consustancial a una poética de la vejez que, como lo señalaba Jean Améry, “significa poseer el tiempo en el cuerpo y en eso que concisamente podemos denominar alma” (2001: 29).

No es casualidad, por tanto, que el último texto dedicado a la danza, redactado por David Navarro Juan, venga también protagonizado por una mujer, Elena Córdoba, quien, en *El nacimiento de la bailarina vieja* (2018), escenifica en su cuerpo el paso del tiempo. Se trata de un espectáculo, también fruto de una serie de talleres e investigaciones previas, que concibe el baile como una observación cuasi anatómica de las interioridades del cuerpo, sometido al cambio y la degradación de la materia. Sin embargo, lo que en la anatomía es pura observación desapasionada, se revela en el baile como un trabajo con las emociones ligadas a los “confines del cuerpo” y las metamorfosis de su carnalidad. Como señala David Navarro, hablar de “bailarina vieja” supone una especie de oxímoron, por cuanto la disciplina de la danza acarrea a menudo la jubilación o el retiro precoz de sus intérpretes. Resulta por ello interesante señalar que la ruptura del canon del *ballet* clásico, caracterizado por un modelo femenino grácil y evanescente, cuyos movimientos implican un control del cuerpo de extraordinaria dificultad, se haya producido en el ámbito de la danza posmoderna e inclusiva, con unas bailarinas que ampliaron los límites y las posibilidades de baile, hasta incluir a todo tipo de personas. Sin que sea el caso de Elena Córdoba, su propuesta ofrece algunas afinidades con las coreografías que incluyen a personas ancianas o con diversidad funcional, en la medida en que se genera una estética basada en la singularidad de los cuerpos, y no tanto en su capacidad para ajustarse a la perfección abstracta de un paso codificado. Se nos descubren así “nuevos modos de danza no subordinados a la norma hegemónica”, susceptibles de integrar en un nuevo canon estético los volúmenes de la carne y las arrugas de la piel, la lentitud de los gestos y la gravedad de los movimientos.

El bloque de lecturas teatrales se abre con un capítulo de Nerea Sánchez Soria, dedicado a la obra *Celebración* (2022), primer trabajo concebido por La Sénior, que propone en el Teatro Español y las Naves del Español en Matadero un ciclo de talleres, funciones y exposiciones destinadas a “rescatar del olvido la memoria de nuestros actores más mayores”. La doble acepción del término alude al concepto de “homenaje”, en cuanto memoria y mirada hacia el pasado, y al festejo de una vejez todavía activa. La reivindicación de la memoria adquiere aquí una dimensión gene-

racional y colectiva, que se desprende de los testimonios particulares de los actores en escena. Nerea Sánchez analiza con gran finura el juego entre ficción y realidad, y entre presentación y representación, en la medida en que los actores y actrices se interpretan a sí mismos, pero también ponen en juego “el concepto de ilusión teatral”. Este mecanismo característico de los biodramas opone la presencia de los cuerpos en escena a la ausencia de un tiempo desvanecido, evocado mediante testimonios o fragmentos de documental. Otra de las virtudes del capítulo radica en detectar las contradicciones y ambigüedades que se producen en torno a las imágenes de la vejez. Por un lado, la obra constituye una celebración de la “vejez activa”, en cierto modo relacionada con el “successful aging”, donde los actores y actrices hacen gala de su experiencia y de su capacidad para seguir aprendiendo, pero al mismo tiempo se desprende la conciencia de los estigmas que los acechan y de los miedos ante el futuro. En este sentido, *Celebración*, a la par que un tributo, supone un excelente ejemplo para observar, en esta “autopercepción dañada”, la polaridad de los estereotipos sobre la tercera edad, a caballo entre el tópico del sabio venerable y la amargura del viejo solitario y cascarrabias, que nos muestra cómo “el asentamiento de los imaginarios sociales negativos puede imponerse incluso a las propias capacidades de los protagonistas”.

A continuación, Javier Luis Velloso Álvarez estudia dos obras de la compañía Kulunka Teatro, que suele combinar la visibilización de colectivos habitualmente marginalizados con un notable grado de experimentación formal: *André y Dorine* (2010), inspirada en la muerte voluntaria del filósofo y periodista André Gorz y su esposa Dorine Keir, enferma de Alzheimer, y *Solitudes* (2017), centrada en el duelo de un anciano tras el fallecimiento de su mujer. Kulunka Teatro ofrece una “reinterpretación contemporánea del teatro de máscaras”, que se inspira en la metodología pedagógica de Jacques Lecoq y en su uso de la máscara neutra, y que privilegia la gestualidad corporal sobre la expresión verbal, en la línea de la Comedia del Arte o el kabuki japonés. Pero, al mismo tiempo, su estética se entrecruza con el teatro físico de Grotowski (o teatro pobre), Steven Berkoff o Pina Bausch que, como es sabido, también impulsó el trabajo de la compañía de danza inclusiva DV8, así como ciertas “variantes posmodernas de teatro social”, que generan ese distanciamiento o desautomatización de raigambre brechtiana o piscatoriana, por el que se quiebra la ilusión ficcional y se alcanza una conciencia crítica y reflexiva de la situación mostrada en escena. Esta combinación de tradiciones o escuelas, cuya delimitación nunca conviene zanjar mediante unívocos marbetes, diluye asimismo “las fronteras artificiales entre lo trágico y lo cómico”, para abordar el dolor de la viudedad o del deterioro cognitivo siguiendo “la lógica brumosa de la memoria”. Tras la apariencia lúdica o liviana de la máscara, que apunta a la estilización de lo simbólico, se produce al fin un reconocimiento agridulce de lo que nos aguarda. Y, como bien recalca Javier Velloso, estas indagaciones estéticas “remueven los cimientos de [nuestras]

preconcepciones sobre la vejez, [. . .] a través de un amable prisma expresionista a los apuros cotidianos de vidas ancianas, nada extraordinarias, pero sí humanamente complejas”.

Cierra este segundo epígrafe el capítulo de David Conte Imbert, que se centra en el modo con que la corriente del transhumanismo aborda la cuestión de la vejez, ilustrándolo con el análisis de la obra *Cero X* (2021), de Euloxio Fernández, estrenada en el marco de la sexta edición del festival de teatro inclusivo “Visibles”, en la sala Tarambana (Madrid). Aunque el transhumanismo no haya de confundirse con el poshumanismo, que, siguiendo a Rosi Braidotti o Donna Haraway, obedece a cuestiones más relacionadas con la crisis actual del antropocentrismo, ambas tendencias se sustentan sobre una analogía de corte metafórico entre lo humano y lo tecnológico, cuya fusión dibuja una nueva utopía para “nuestro tiempo carente de utopías”. El horizonte del transhumanismo nos promete así el “fin del envejecimiento”, como si, en el fondo, la vejez y la diversidad funcional hubieran de considerarse enfermedades que los progresos de la biomedicina serán capaces de curar y solucionar en un futuro próximo. El impacto de estas profecías se traduce, dentro del marco que nos incumbe, en lo que Gavin Andrews y Cameron Duff identifican como un “posthumanist turn” en el ámbito de la gerontología (Andrews/Duff 2019). Sin embargo, más allá de lo que pueda considerarse deseable en el terreno de la salud y el envejecimiento, este paradigma incide otra vez en una visión peyorativa de la vejez, pues su pretensión a “curarla” obedece en el fondo a la voluntad de negarla. Lo interesante de la obra de Euloxio Fernández radica, aquí, en imaginar un futuro distópico donde la discapacidad (y, por ende, el envejecimiento) habrían sido prohibidos por ley, y las personas tendrían que someterse obligatoriamente al trasplante del órgano disfuncional, so pena de verse eliminadas por subversión. La obra indaga en los motivos para rechazar esta operación, y por consiguiente, a rebelarse contra un sistema que anhela imponer la perfección en los seres humanos. Dicha resistencia constituiría una suerte de colofón para esta estética de la vejez, “en el recordatorio de nuestros límites”, donde la hermosura surge de lo imperfecto y provisorio, del apego a la vida “que para afirmarse se somete y enfrenta a lo que la destruye, y que no es otra cosa que la vida misma”.

3 Propuestas creativas

El tercer epígrafe abarca dos capítulos redactados por David Ojeda Abolafia y M.^a Luisa Brugarolas Alarcón, quienes, además de su carrera docente y académica, han desarrollado una intensa actividad en el campo del teatro y la danza inclusiva, respectivamente, por lo que su perspectiva teórica posee también un fuerte

anclaje en la práctica escénica, que se refleja en la cercanía y sensibilidad de sus acercamientos.

En primer término, David Ojeda elabora un recorrido por diferentes espectáculos desarrollados desde 2015 hasta la actualidad, para “acercarnos a cómo el cuerpo se halla en la situación límite de reaprender su funcionamiento y eficacia”, convirtiendo las encrucijadas de la vejez y la diversidad funcional en la posibilidad de un renacimiento. Dicho recorrido desgrana diferentes motivos o “estásimos” de lo que denomina una “vejez naciente”. Se inicia con el olvido provocado por la enfermedad de Alzheimer, que aparece en la obra de la compañía de Carlos Tuñón, *Los Números Imaginarios*, titulada *Lear, desaparecer*, y se halla también en la pieza *Acunar el viejo árbol*, de Mercedes Herrero y su compañía Pez Luna. A continuación, aparece el motivo de la muerte digna en el espectáculo de Juan Pedro Enrile, *Libres hasta el final*, a caballo entre la ficcionalización y el testimonio, siguiendo claves escénicas próximas al mundo de la performance. El segundo estásimo se centra en el dolor como impulso creativo, con una breve referencia previa a diferentes iniciativas que promueven el uso de la danza para personas afectadas por el Parkinson, y enfocándose más a fondo en la pieza *Materia Medea*, fruto de la colaboración entre los bailarines Tomi Ojeda y Sergio Jaraiz, así como en el trabajo coreográfico de Yanel Barbeito, basado en un estímulo y reaprendizaje constante del movimiento. Y concluye con un tercer estásimo, dedicado a *Kaprow*, de Patricia Ruz y Alberto Jiménez, y a *Fedón*, de Jesús Barranco, que nos proponen sendos rituales performáticos frente a la vivencia de la muerte y el duelo.

Por su parte, M.^a Luisa Brugarolas nos brinda un trayecto por diferentes producciones de danza que alumbran “otra visión de la vejez”. Como dijimos al referirnos al estudio de David Navarro sobre Elena Córdoba, el mundo de la danza ha padecido con especial relevancia los estereotipos del “edadismo”, a pesar de la nutrida nómina de bailarines que han seguido activos en el escenario hasta edades muy avanzadas, y donde habrían de destacarse los trabajos pioneros de Liz Lerman o Anne Halprin. En esta línea, la perspectiva de Brugarolas aboga por una práctica de la danza de naturaleza comunitaria y sociopolítica, a través de talleres o seminarios donde los procesos y encuentros adquieren tanto o más relevancia que el espectáculo final. Las prácticas reseñadas siguen una tipología ordenada según tres “espacios”. El primero comprende “la danza en la que participa el colectivo de mayores”, donde encontramos coreografías ya analizadas en profundidad en la segunda sección del volumen, como *Las Muchas* y *Las Muchísimas*, de Mariantònia Oliver, y *Sobre la belleza*, de Sociedad Doctor Alonso. El segundo recorre “la huella de la danza en los que han danzado toda la vida”, que, en el ámbito español, se plasma en las creaciones de Cesc Gelabert o Carmen Werner. El último apartado se centra en la “danza intergeneracional”, con trabajos “en los que se produce un aprendizaje mutuo entre personas de distintas generaciones que conviven

danzando”, permitiendo derribar las fronteras que separan a los ancianos de otras franjas de edad. Destacan aquí las iniciativas de Becky Siegel y las de la propia Brugarolas, que plantea con *La memoria del futuro* (2010) un proyecto de danza intergeneracional e inclusivo en el marco de su compañía Ruedapiés, o que ha llevado a cabo en el Conservatorio de Danza de Alicante sesiones destinadas a recuperar o encarnar la memoria y la presencia de los mayores, tras el confinamiento decretado a raíz de la pandemia de Covid-19. Todo este paisaje nos demuestra la necesidad, una vez más, de que las problemáticas del envejecimiento se incorporen a las creaciones relacionadas con el ámbito de la diversidad funcional, para que pueda hablarse en propiedad de *arte inclusivo*.

4 Ampliación literaria y audiovisual

El volumen se cierra con dos capítulos, a caballo entre lo literario y lo audiovisual, que podrían conformar una suerte de coda al recorrido esbozado, aunque preferimos considerarlos como una apertura o ampliación del horizonte, que llevaría este imaginario de la vejez hacia otros géneros o derroteros artísticos.

La aportación de Berit Callsen plantea un análisis del primer documental de Carla Subirana, *Nedar/Swimming* (2008), originado inicialmente como una investigación sobre la figura de su abuelo, fusilado poco después del final de la Guerra Civil, proceso durante el cual su madre y su abuela son diagnosticadas con la enfermedad de Alzheimer. A raíz de ello, el documental combina “la recuperación de la memoria familiar que va desvaneciéndose, así como la recuperación de la memoria histórica silenciada durante el Franquismo”. En este proceso, la acción de nadar se convierte en una estrategia metonímica que simboliza el trabajo lacunario y fluido de la memoria, donde “lo cognitivo y lo físico se juntan superando metafóricamente la división entre estos ámbitos”. La película constituye, de este modo, un excelente ejemplo para ilustrar los postulados teóricos de Callsen, de cara a la representación del deterioro cognitivo, con frecuencia asociado a la disolución de la identidad, como lo denunciaba Raquel Medina: “biomedical discourses have continued with their construction of a negative language to represent the disease” (Medina 2018: 22). Con el objetivo de “despatologizar” la mirada médica sobre estos pacientes, Callsen recurre a las propuestas de Wetzstein (2005) para una “ética de la demencia”, y a los conceptos de Fuchs (2018) sobre identidades y prácticas “encarnadas” (*embodied*). La introducción de una “perspectiva humanística”, en el acercamiento neurológico, genera una visión más completa del individuo, al no reducirlo a sus “capacidades cognitivas”, sino concibiéndolo en la totalidad de sus emociones y sus “facultades corporales”.

Para cerrar el volumen, el capítulo final de Ryan Prout elabora de nuevo “un puente entre el ámbito de lo hispánico y la literatura anglosajona” (Gómez/Navarro/Velloso 2012: 17), centrándose en otro texto de Graham Greene, *Monsignor Quijote* (1982), y su adaptación cinematográfica (1985). En este libro tardío, Graham Greene reelabora algunas de sus principales encrucijadas vitales, como la tensión entre el catolicismo y el comunismo, el idealismo y el desencanto, recurriendo al clásico cervantino para ubicarlo en el periodo de la transición, donde un sacerdote católico a punto de retirarse y un chófer comunista y descreído emprenden un viaje por la España rural y olvidada. Tras comentar algunas de las claves biográficas de la novela, que reflejan la amistad de Greene con el sacerdote Leopoldo Durán, Ryan Prout se centra en la versión cinematográfica, realizando un pormenorizado análisis comparativo desde los planteamientos de Sally Chivers (2011) sobre el “silvering screen”. Con ello, nos demuestra que la película, así como la novela, ofrecen una visión de la vejez ajena a los estereotipos más habituales, proponiendo en su último tramo una visión algo heterodoxa y rebelde de la neurodiversidad. No conviene olvidar, se nos insinúa, que la obra cumbre de la tradición literaria hispana viene protagonizada por un personaje que podríamos considerar emblemático dentro de las representaciones de la diversidad funcional.

Este Don Quijote crepuscular y envejecido, pero todavía apegado a sus antiguos ideales, nos brinda el perfecto colofón para nuestro recorrido. Como esperamos haber mostrado en esta breve introducción, se hace necesario y urgente repensar las ideas preconcebidas con que encaramos una condición que a todos y todas nos aguarda, para emanciparla del dispositivo biomédico que convierte la vejez en una cuestión de salud y bienestar, y abrirla hacia otros imaginarios y posibilidades de representación. A nuestro juicio, este volumen supone una novedosa aportación en el campo de los estudios del envejecimiento en España, por cuanto opera asimismo una sugerente intersección con el ámbito de la diversidad funcional, reformulando y distinguiendo los estereotipos que se proyectan sobre ambos territorios.³ Con ello, los grupos de investigación involucrados en esta colección añaden una perspectiva necesaria para ampliar el campo de la diversidad y la inclusión, siendo conscientes de que tales cuestiones han de abordarse no solo desde claves políticas, éticas o sociales, sino también identificando y analizando otros modos de representación, que permitan abrir lo real hacia imaginarios susceptibles de resignificarlo y transformarlo.

³ Cabe precisar, en este sentido, que la bibliografía que figura a continuación ha privilegiado las referencias a la vejez y el envejecimiento, para evitar redundancias, puesto que una bibliografía más exhaustiva sobre diversidad puede hallarse en los otros libros de la colección, así como en las referencias específicas de cada capítulo.

Bibliografía de referencia

- Abellán, Antonio/Esparza, Cecilia. 2010. “Envejecimiento y dependencia: la demanda de cuidados”, en: *Panorama Social* 11: 197–212.
- Abellán, Antonio et al. 2011. “Epidemiología de la discapacidad y la dependencia de la vejez en España”, en: *Gaceta sanitaria: Órgano oficial de la Sociedad Española de Salud Pública y Administración Sanitaria* 25.2: 5–11.
- Alaminos, Estefanía/Ayuso, Mercedes. 2019. “Estado civil, género, mortalidad y pensiones: las desventajas de la soltería en la vejez”, en: *REIS. Revista Española de Investigación Social* 165: 3–24.
- Alba, Víctor. 1992. *Historia social de la vejez*, Barcelona: Laertes.
- Alvarado García, Alejandra María/Salazar Maya, Ángela María. 2014. “Análisis del concepto de envejecimiento”, *Gerokomos* 25.2: 57–62.
- Andrews, Gavin/Duff, Cameron. 2019. “Understanding the vital emergence and expression of aging: How matter comes to matter in gerontology’s posthumanist turn”, en: *Journal of Aging Studies* 40: 46–55.
- Aurenque, Diana. 2021. “Fenomenología de la vejez y el cuerpo como anclaje del tiempo: “Se debe ser viejo para reconocer lo breve que es la vida”, en: *Valenciana* 27: 147–168.
- Améry, Jean. 2001. *Revuelta y resignación. Acerca del envejecer* (traducción de Marisa Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Anglès), Valencia: Pre-Textos.
- Barros, Regina/Castro, Adriana. 2002. “Tercera edad: el discurso de los expertos y la producción del ‘nuevo viejo’”, en: *Estudios Interdisciplinarios sobre o Envelhecimento* 4: 113–124.
- Beauvoir, Simone de. 1970 [1957]. *La vieillesse*, Paris: Gallimard.
- Bernárdez, Asunción. 2009. “Transparencia de la vejez y sociedad del espectáculo: pensar a partir de Simone de Beauvoir”, en: *Investigaciones Feministas* 0: 29–46.
- Biggs, Simon/Lowenstein, Ariela/Hendricks, Jon (eds.). 2003. Amityville/New York: Baywood Publishing Company. *The Need for Theory: Critical Approaches to Social Gerontology*,
- Bruckner, Pascal. 2021. *Un instante eterno. Filosofía de la longevidad* (traducción de Jenaro Talens), Madrid: Siruela.
- Butler, Robert. 1969. “Age-ism: another form of bigotry”, en: *The Gerontologist* 9.4: 243–246.
- Caradec, Vincent. 2015. *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris: Armand Colin.
- Carbajo Vélez, María del Carmen. 2008. “La historia de la vejez”, en: *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 23: 237–254.
- Cebeiro, Marcelo. 2013. *La cuarta edad. Ser anciano en el siglo XXI*, Madrid: Morata.
- Cesanelli, Violetta/Margulies, Susana. 2019. “La alzheimerización de la vejez. Aportes de una etnografía de los cuidados”, en: *Desacatos* 59: 130–147.
- Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*, Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Cicerón, Marco Tulio. 2005. *Sobre la vejez* (traducción de Rosario Delicado), Madrid: Tal-vez.
- Cole, Thomas/Gadow, Sally. 1986. *What does it Mean to Grow Old? Reflections from the Humanities*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Cole, Thomas/Kastenbaum, Robert/Ray, Ruth E. (eds.). 2000. *Handbook of the Humanities and Aging*, 2^a ed., New York: Springer.
- Cornachione, María. 2008. *Vejez. Aspectos biológicos, psicológicos y sociales*, Córdoba: Brujas.
- Falcus, Sarah/Sako, Katsura. 2019. *Contemporary Narratives of Dementia. Ethics, Ageing, Politics*, New York/London: Routledge.

- Fernández Ballesteros, Rocío. 2004. “La psicología de la vejez”, en: *Encuentros multidisciplinares* 16: 1–11.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada.
- Förstl, Hans. 2021. *Alzheimer und Demenz*, München: C. H. Beck.
- Freixas, Anna. 1991. “Autopercepción del progreso de envejecimiento en la mujer entre 50 y 60 años”, en: *Anuario de Psicología* 50: 67–78.
- Freixas, Anna. 2008. “La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista”, en: *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology* 39.1: 41–57.
- Freixas, Anna/Luque, Bárbara. 2009. “El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores”, en: *Política y Sociedad* 46: 1–2: 191–203.
- Friedan, Betty. 1994. *La fuente de la edad* (traducción de Soledad Silió), Barcelona: Planeta.
- Fuchs, Thomas. 2018. *Ecology of the Brain. The Phenomenology and Biology of the Embodied Mind*, Oxford: Oxford University Press.
- Gastrón, Liliana. 2003. “Una mirada de género en las representaciones sociales sobre la vejez”, en: *La Aljaba* 8: 177–192.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2011. “Ageing abjection and embodiment in the fourth age”, en: *Journal of Aging Studies* 25: 135–142.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2013. “The fourth age and the concept of a ‘social imaginary’: a theoretical excursus”, en: *Journal of Aging Studies* 27: 368–376.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2014. *Cultures of ageing: Self, citizen and the body*, Routledge.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2017. “Ageing, corporeality and social divisions in later life”, en: *Ageing and Society* 37: 1681–1702.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2018. “Unacknowledged distinctions: Corporeality versus embodiment in later life”, en: *Journal of Aging Studies* 45: 5–10.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Gomes Menezes, Kelly Maria/Paula Frota, Maria Helena de. 2012. “Corpos velhos e a beleza do crepúsculo: um estudo sobre os (re)significados da corporeidade na velhice”, en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 9: 7–16.
- Gómez García, Alba/Navarro Juan, David/Velloso Álvarez, Javier Luis (eds.). 2021. *Ficciones y límites: La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Berlin: Peter Lang.
- Grenier, Amanda/Griffin, Meredith/McGrath, Colleen. 2016. “Aging and Disability: The Paradoxical Positions of the Chronological Life Course”, en: *Review of Disability Studies: An International Journal* 12.2–3: 11–27.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2004. *Aged by Culture*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2015. “Aged by Culture”, en: Twigg, Julia/Martin, Wendy (eds.), *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, London: Routledge: 21–28.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2017. *Ending Ageism, or How Not to Shoot Old People*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2018. “Against ‘aging’ –How to talk about Growing Older”, en: *Theory, Culture & Society* 35.7–8: 251–270.
- Harnett, Tove/Taghizadeh Larsson, Annika/Jönson, Håkan. 2021. “Rethinking the Concept of Successful Ageing. A Disability Studies Approach”, en: Putnam, Michele/Bigby Christine (eds.), *Handbook on Ageing with Disability*, Routledge: New York: 14–22.
- Havighurst, Robert J./Albrecht, Ruth. 1953. *Older people*, New York: Longmans Green.
- Hepworth, Mike. 2000. *Stories of Ageing*, Buckingham (Philadelphia, Pa.): Open University.

- Holland, Anthony. 2000. "Ageing and learning disability", en: *The British Journal of Psychiatry* 176.1: 26–31.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2013. *Ageing, Corporeality and Embodiment*, London: Anthem Press.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2016. *Personhood, Identity and Care in Advanced Old Age*, Bristol: Policy Press.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2020. "The ideology of ageism versus the social imaginary of the fourth age: two differing approaches to the negative contexts of old age", en: *Ageing and Society* 40: 1617–1630.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2022. "Is ageism an oppression?", en: *Journal of Aging Studies* 62: 1–6.
- Hooyman, Nancy R./Kiyak, H. Asuman. 2008. *Social Gerontology. A Multidisciplinary Perspective*, Boston: Pearson.
- Hülsen-Esch, Andrea von (ed.). 2015. *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*, Bielefeld: transcript.
- Hyde, Martin/Higgs, Paul. 2016. *Ageing and Globalisation*, Bristol: Policy Press.
- Jepsson Grassman, Eva/Whitaker, Anna (eds.). 2013. *Ageing with disability. A lifecourse perspective*, Bristol: Policy Press.
- Johnson, Malcolm L./Bengtson, Vern L./Coleman, Peter G./ Kirkwood, Thomas B. L. (eds.). 2005. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klein, Alejandro. 2016. "Paradigmas en la vejez: homogenización y transiciones cinematográficas", en: *Comunicación y Sociedad* 26: 201–221.
- Krüger-Fürhoff, Irmela-Marei/Schmidt, Nina/Vice, Sue (ed.). 2022. *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehr, Ursula. 1972. *Psychologie des Alterns*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Levy, Becca R. 2003. "Mind Matters: Cognitive and Physical Effects of Aging Self-Stereotypes", en: *Journal of Gerontology: psychological sciences* 58.4: 203–211.
- Limón Mendizábal, María Rosario. 2018. "Envejecimiento activo: un cambio de paradigma sobre el envejecimiento y la vejez", en: *Aula Abierta* 47.1: 45–54.
- López, María del Pilar. 2015. "Revisión teórica y empírica desde la psicología sobre representaciones sociales del envejecimiento y la vejez en Latinoamérica y España (2009–2013)", en: *Revista Científica General José María Córdova* 14.17: 149–196.
- Martínez Ortega, Mari Paz/Polo Luque, María Luz/Carrasco Fernández, Beatriz. 2002. "Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media", en: *Cultura de los cuidados* 11: 40–46.
- Medina, Raquel. 2018. *Cinematic Representations of Alzheimer's Disease*, London: Palgrave Macmillan.
- Minkler, Meredith/Fadem, Pamela. 2002. "Successful Aging: A Disability Perspective", *Journal of Disability Policy Studies* 12.4: 229–235.
- Mishara, B. L./Riedel, R. G. 1986. *El proceso de envejecimiento*, Madrid: Morata.
- Palmore, Erdman B. 1990. *Ageism: negative and positive*, New York: Springer.
- Pérez Ortiz, Lourdes. 2004. "El envejecimiento de las sociedades: una aproximación desde la sociología", en: *Encuentros Multidisciplinares* 6.16: 38–46.
- Pinazo, Sacramento. 2009. "Las personas mayores: ¿exclusión o inclusión?", en: Yubero, Santiago/Larrañaga, Elisa/Morales, J. Francisco (coord.), *Exclusión: nuevas formas y nuevos contextos*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 107–134.
- Pinillos, José Luis et al. 1994. *Una aproximación pluridisciplinar al entorno de la vejez*, Madrid: Fundación Caja Madrid.

- Reynolds, John Michael. 2018. "The Extended Body: On Aging, Disability, and Well-being", en: Berlinger, Nancy/de Medeiros, Kate/Solomon, Mildred Z. (eds.), *What Makes a Good Life in Late Life? Citizenship and Justice in Aging Societies*, en: *Hastings Center Report* 48.5: 31–36.
- Robledo Marín, Carlos Arturo/Orejuela Gómez, Johnny Javier. 2020. "Vejez y ser persona vieja: una aproximación al estado del arte de la cuestión", en: *Diversitas: Perspectivas en Psicología* 16.1: 93–112.
- Robledo Marín, Carlos Arturo/Orejuela Gómez, Johnny Javier. 2020. "Teorías de la sociología del envejecimiento y la vejez", en: *Revista Guillermo de Ockham* 18.1: 95–102.
- Rodríguez Daza, Karen. 2010. *Vejez y Envejecimiento*, Bogotá: Universidad del Rosario.
- Rodríguez Tejerina, José Manuel. 1996. "La vejez", en: *Medicina balear* 11.1: 35–38.
- Rodríguez Zoya, Paula G. 2015. "Visualidades *antiaging*. La producción imaginal del control del envejecimiento y la conservación de la juventud", en: *Culturales* (2ª época) 3.2: 229–262.
- Rose Arnold M./Peterson, Warren A. 1968. *Older people and their social world; the sub-culture of the aging*, Philadelphia: F.A. Davis Co.
- Rowe, John /Kahn, Robert. 1987. "Human aging: Usual and successful", *Science* 237:143–149.
- Saake, Irmhild. 1998. *Theorien über das Alter. Perspektiven einer konstruktivistischen Altersforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sánchez Palacios, Concepción. 2004. *Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Segal, Lynne. 2013. *Out of Time: the Pleasures and the Perils of Ageing*, London: Verso Books.
- Séneca, Lucio Anneo. 2012. *Tratados morales*, Madrid: Espasa.
- Schwaiger, Elisabeth. 2012. *Ageing, Gender, Embodiment and Dance*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK; New York: Palgrave Macmillan.
- Shakespeare, Tom. 1996. "Power and prejudice: issue of gender, sexuality and disability", en: Barton, L. (ed.), *Disability and Society: Emerging Issues and Insights*, London: Routledge: 191–214.
- Siebers, Tom. 2010. *Disability Aesthetics*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Snyder, David T./Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prothesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sontag, Susan. 1997. "The Double Standard of Aging", en: Marilyn Pearsall (ed.), *The Other Within Us. Feminist explorations of women and aging*, Boulder: Westview Press.
- Suaya, Dulce. 2015. "El cuerpo de la vejez desde una perspectiva de género. Aproximaciones desde *La vejez*, de Simone de Beauvoir", en: *Cad. Cedes, Campinas* 35: 617–627.
- Süwolto, Leonie. 2016. *Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische und filmische Imaginationen*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Van Rhyn, Brianne/Barwick, Alex/Donnelly, Michell. 2022. "Embodied experiences and existential reflections of the oldest old", en: *Journal of Aging Studies* 61: 1–9.
- Venebra, Marcela. 2021. "Fragilidad del futuro: fenomenología de la vejez", en: *Areté. Revista de Filosofía* 33: 415–435.
- Wetzstein, Verena. 2005. *Diagnose Alzheimer. Grundlagen einer Ethik der Demenz*, Frankfurt a.M: Campus Verlag.
- Yubero, Santiago/Larrañaga, Elisa. 1999. "La imagen social del anciano" en: Yubero, Santiago et al. (coord.), *Envejecimiento, sociedad y salud*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 59–81.

1 Aproximaciones a la vejez desde los estudios de la discapacidad

Susanne Hartwig

Vejez y diversidad funcional: dos categorías distintas

Abstract: This contribution considers the similarities of the two diversity categories “age” and “disability” and the differences between them. The objective is to separate well the images and concepts related to the category “age” and to the category “disability” and to pay particular attention not to mix them with the characteristics of the category “illness”. In this way, it becomes possible to stop pathologizing age and disability and to describe precisely what happens when the categories “age” and “disability” intersect with other categories.

Key words: Stereotype, Stigma, Intersection, Age, Disability

Palabras clave: estereotipos, estigma, intersección, edad, discapacidad

1 Introducción

El término *diversidad* no debe sugerir que las distintas categorías que implica – edad, género, orientación sexual o discapacidad, por citar solo algunas– son parecidas y que los tipos de marginalización y de discriminación que uno de sus polos implica son más o menos similares.¹ Tampoco es cierto que el posible estigma inherente a las categorías tenga el mismo impacto o peso en unas posibles “intersecciones” (en el sentido de Crenshaw 1991) entre las categorías. En realidad, cada categoría es distinta y cambia según el contexto cultural y a través del tiempo.

A veces, dos categorías parecen más similares que otras porque tienen algunos aspectos concretos en común. Estas “semejanzas familiares” (para utilizar la expresión de Wittgenstein) ocultan a menudo sendas diferencias entre ellas, por

1 Esta investigación se enmarca en el proyecto “Erzählung, Erwartung, Erfahrung. Behinderung im zeitgenössischen europäischen Theater und Film”, que estoy dirigiendo en la Universidad de Passau con el apoyo de la DFG (German Research Foundation, proyecto no. 429281822).

Lutz/Wenning (2001: 20) hablan de trece categorías sujetas a una posible discriminación: género, sexualidad, raza/color de la piel, etnia, nación/estado, clase, cultura, salud, edad, sedentarismo/procedencia, posesiones, Norte-Sur/Oeste-Este y desarrollo de la sociedad. Estos dualismos crean jerarquías, ya que un polo (masculino/femenino, heterosexual/homosexual, blanco/negro) se considera la norma, y el otro, la desviación.

Susanne Hartwig, Universität Passau

lo cual una distinción analítica precisa y explícita entre las categorías se vuelve necesaria. Esto es el caso de “vejez”² y “diversidad funcional”/“discapacidad”.³ A primera vista, ambas categorías parecen tener más en común que otras de las incluidas en el concepto “diversidad”. No obstante, al examinarlas más detenidamente, resulta obvio que la aparente semejanza se debe en muchas ocasiones a que la discapacidad se considera de un plumazo un atributo de la vejez. De hecho, una gran cantidad de los estigmas relacionados con la vejez deben atribuirse en realidad a la discapacidad. Ni la jubilación de la vida laboral, ni la creciente lentitud en los movimientos son de por sí una discapacidad. Ante esta confusión resulta difícil pensar en la vejez sin pensar en la discapacidad, distinguir lo que es propio de la vejez de lo que es propio de la discapacidad.

Para complicar las cosas, muchas veces una tercera categoría del concepto “diversidad” reaparece una y otra vez junto a la amalgama vejez/discapacidad: la enfermedad. En algunos contextos, la demencia (o el Alzheimer como su prototipo) se utiliza casi como sinónimo de la vejez, aunque es una enfermedad degenerativa, progresiva e irreversible, lo que la distingue de una discapacidad y del proceso de envejecer. Es verdad que existen enfermedades crónicas que pueden considerarse, con razón, una discapacidad, pero las fronteras borrosas entre las categorías no deberían impedirnos esbozar una definición clara de ellas. También es verdad que estas tres categorías pueden tener una relación de causa y efecto, o tener muchos puntos en común, pero aun así no son idénticas.⁴ Al separar las tres categorías, sus respectivas connotaciones negativas o positivas, los contextos en los que desarrollan su efecto y sus posibles consecuencias, ganamos en precisión analítica a la hora de hacer patentes los mecanismos de marginalización y de estigmatización que las rodean. Si separamos bien las imágenes y conceptos relacionados con la vejez y la discapacidad, y si prestamos una atención particular para no mezclarlas con las características de la categoría “enfermedad”, dejaremos de patologizar la vejez y la discapacidad, y seremos capaces de analizar con precisión lo que ocurre en las intersecciones de la vejez y de la discapacidad

2 Sobre las investigaciones de los *Ag(e)ing Studies* véase Hülsen-Esch (2015); cf. también el manual de Johnson/Bengtson/Coleman/Kirkwood (2005); sobre la *humanistic gerontology* cf. Cole/Kastenbaum/Ray (2000).

3 A continuación, vamos a utilizar el término “discapacidad” para mantener la conciencia de que hablamos de las imágenes y conceptos detrás de la categoría “discapacidad”, y no de una forma del ser en el mundo que mejor llamaremos “diversidad funcional”.

4 Couser advierte de que *illness* y *disability* “are not the same, and we should be wary of confusing or conflating them”, aunque admite que “in practice illness and impairment have a reciprocal relation: each may cause the other” (Couser 2018: 3).

con otras categorías.⁵ También podemos analizar mejor dónde está el potencial de cada categoría para atenuar las connotaciones negativas de otras categorías. Por eso, a continuación, vamos a considerar las similitudes y las diferencias entre ambas categorías para luego reflexionar sobre sus representaciones en obras ficcionales, literarias y audiovisuales.

2 Similitudes

Al comparar las categorías “vejez” y “discapacidad” vemos que ambas tienen varias características en común, características que, en muchos casos, valen también para otras categorías estigmatizantes. Ambas se refieren al cuerpo material y al mismo tiempo a significados culturales y sociales. A partir de una distinción biológica, estas categorías sirven para crear significados sociales (*doing age/doing disability*).⁶ De hecho, las categorías son a la vez descriptivas (i.e. describen unas propiedades materiales, visibles y contables de la vejez/la discapacidad, también en el sentido de estructurar estas propiedades según los propios preconceptos), evaluativas (i.e. contienen juicios de valor sobre la vejez/discapacidad, para así sopesar negativamente las desviaciones de los estándares físicos o sociales en las capacidades de las personas) y prescriptivas (i.e. prescriben las normas que valen para la vejez/discapacidad, o sea, implican expectativas sociales y adscriben papeles sociales). En ambas categorías existe también la “paradox of well-being” (sobre la vejez cf. Levy 2003: 208), o sea, una discrepancia entre la calidad de vida que una persona vieja o con discapacidad experimenta, y lo que su entorno social piensa sobre su calidad de vida; generalmente, desde el exterior, se supone una calidad más baja que la que experimentan las personas implicadas.

Ambas categorías connotan la fragilidad del cuerpo humano como parte irreductible de la naturaleza y se relacionan con asociaciones y estereotipos parecidos (asexualidad, enfermedad y muerte).⁷ Tanto la vejez como la discapacidad evocan estereotipos marcados por la negatividad entre los cuales se cuentan: la independencia y las opciones de actuar restringidas, la necesidad creciente de cui-

5 Algunas combinaciones se basan en la equivalencia de ambas categorías, mientras que, en otras combinaciones, una categoría domina la otra (por ejemplo, la categoría “discapacidad” eclipsa a menudo la categoría “género”).

6 En ambos casos se muestra una tendencia social a explicar con la biología lo que es una construcción social (para la vejez cf. Levy 2003: 205).

7 Sùwolto habla de los temas siguientes (como recurrentes en las narraciones sobre la vejez): *midlife-crisis*, Alzheimer, sexualidad, enfermedad y reflexiones sobre la muerte (Sùwolto 2016: 385).

dado y la pérdida de control sobre la propia vida,⁸ la inutilidad profesional o falta de rendimiento y de productividad (a raíz de una defectuosa o inexistente identidad brindada por la profesión o el trabajo),⁹ y, por ende, una participación social deficiente, ya que, al igual que las personas con discapacidad, las personas mayores se consideran menos competentes. Las personas de ambas categorías sufren a menudo del paternalismo de su entorno¹⁰ o de una discriminación por vivir en una institución (o sea, en enclaves reservados a un grupo social que, con el tiempo, se vuelven estigmatizantes). Tanto la vejez como la discapacidad son discriminadas también a raíz de múltiples generalizaciones que no tienen en cuenta las facetas muy diversas de las vidas individuales. Numerosos estereotipos negativos y prejuicios producidos por un *ageism* y un *ableism* expandido en la sociedad producen imágenes y conceptos culturales que tienen consecuencias prácticas; entre otros, afectan, consciente o inconscientemente, a las personas de edad avanzada y a las con discapacidad en forma de “self-fulfilling prophecies” (en el caso de la vejez cf. Levy 2003: 205–206).

La expectativa social pretende que las personas manejen la vejez y la discapacidad exitosamente (“successful ageing”/“anti-ageing”, cf. Herwig 2014: 11) y que se asimilen lo mejor posible a las normas sociales en vigor. La competencia de las personas mayores y de las personas con discapacidad radica en la superación de sus déficits: un anciano se considera exitoso cuando se muestra activo y útil para su entorno social y un “discapacitado” debe ocultar su hándicap o evitar situaciones en las que este se vuelve patente.¹¹ Otro punto en común de las dos categorías es una representación demasiado homogénea¹² en la ficción, ya sea como el típico

8 El prejuicio que dice que los “viejos” son personas permanentemente necesitadas depende de si el cuidado es parcial y se presta en casa o en una institución (cf. Saake 1998: 185).

9 Una característica llamativa de la tercera edad es la falta de una profesión que defina la identidad social (Saake 1998: 240). Saake hace hincapié en el hecho de que a las personas mayores faltan responsabilidades prototípicas precisas; sin embargo, una definición de esa fase de la vida que se basa unilateralmente en la falta de profesión o de trabajo, no es suficiente (Saake 1998: 159).

10 A veces, este paternalismo se plasma en una infantilización; Levy habla, por ejemplo, del “baby talk” utilizado con las personas mayores (Levy 2003: 203).

11 Chivers escribe sobre el cine de Hollywood: “[...] growing old is often funny, moving, manageable, and is often portrayed as a disability that can be overcome” (Chivers 2011: 6). Sobre el *overcoming plot* en las representaciones filmicas de la discapacidad, véase Hartwig (2018: 9).

12 Chivers dice sobre el “silvering screen” que intenta homogeneizar la cara de la edad, sobre todo en las producciones de Hollywood: “[They] try to construct a common social identity for older people and try to imagine as universal not just the fact but also the manner of aging” (Chivers 2011: xviii). Chivers cita también a Wendell: “More representative images of lived disability would create a much more fluid positioning of disability than the dominant examples do” (Chivers 2011: 26).

“viejo” o “discapacitado” (generalmente representado por una persona que se mueve en silla de ruedas o una con síndrome de Down) o, al contrario, una representación exagerada como “super-aged” o “supercrip”. Lejos de mejorar la posición social de las personas afectadas, estas imágenes pueden suscitar sentimientos de culpabilidad en ellos cuando su vida no se asemeja a la de los personajes cinematográficos (Mayer 2009: 120). Se da por sentado que la vejez y la discapacidad son un asunto privado (y no uno de la sociedad entera), ya que ambas categorías recuerdan lo que la sociedad rechaza, oculta y reprime, en lugar de aceptarlo como una parte de sí misma. De hecho, las personas mayores y las personas con discapacidad son a menudo silenciadas u ocultadas en público o, por lo menos, puede afirmarse que son insuficiente o unilateralmente representadas en los medios (sobre las personas de edad avanzada cf. Mayer 2009: 118).¹³

3 Diferencias

Si hablamos de la vejez y descartamos considerar la discapacidad que, en muchos casos, va de la mano con ella, las diferencias específicas de ambas categorías saltan a la vista.¹⁴ Vamos a fijarnos en ocho. A saber:

1) **Homogeneidad – heterogeneidad.** Ante todo, hay que constatar que la categoría “discapacidad” es mucho más heterogénea que la categoría “vejez”. En esta última distinguimos básicamente dos tipos: los “viejos jóvenes” (*Silver Ager* en alemán) y los muy viejos, o sea, tercera y cuarta edad.¹⁵ La categoría “discapacidad” es mucho más diversificada. En el lenguaje cotidiano, abarca fenómenos tan dispares como la ausencia de una función corporal, la limitación de la percepción o la alteración del procesamiento cognitivo de estímulos exteriores. También el grado de negatividad de cada tipo de discapacidad es distinto, siendo la discapaci-

¹³ En los medios, las personas son representadas en general de manera estereotipada, superficial y poco diferenciada; muchas veces tienen un papel pasivo (sobre los “viejos” cf. Mayer 2009: 118) o las representaciones son poco realistas o monotemáticas (sobre los “viejos” cf. Mayer 2009: 119–120).

¹⁴ Para imaginar mejor la diferencia entre la percepción de personas mayores y de personas con discapacidad, se puede hacer el juego mental siguiente: imaginar la representación *Kontakt-hof*, de Pina Bausch (en: <https://www.pinabausch.org/de/projekte/pina-bausch-uber-kontakt-hof> [15.11.2021]), con personas con diversidad funcional física, mental o cognitiva.

¹⁵ Véase esta distinción en Herwig (2014: 12). Mayer habla del “golden ager” y de “alta edad”, en alemán “Hochaltrigkeit” (Mayer 2009: 125).

dad cognitiva la más estigmatizada.¹⁶ Las discapacidades pueden existir desde el nacimiento o ser una consecuencia de un accidente o de una enfermedad, pueden o no implicar el dolor corporal, ser visibles o invisibles, etc. Lo que las reúne es la limitación de una función corporal que provoca una limitación de la participación social junto a una estigmatización que provoca la marginalización o la exclusión social.

2) **Necesidad – contingencia.** La certeza con la que una persona cualquiera que sigue viva va a envejecer y formar un día parte del grupo de los ancianos no es la misma que la probabilidad de que va a contraer un día una discapacidad.¹⁷ Existen personas ancianas con una disminución de las capacidades corporales y mentales que tenían en su juventud, pero que no tienen una discapacidad en el sentido propio del término. Es cada vez más probable que contraigan una, pero eso puede demorarse hasta el fin de sus vidas o incluso puede que jamás ocurra. En cambio, no existen personas que no envejecen nunca. La tercera edad sigue inexorablemente a la segunda, como fase final de la adultez del ser humano. Eso significa que existe una posibilidad de escapar a la discapacidad,¹⁸ pero es imposible escapar a la vejez. Esta es una consecuencia segura del proceso de vivir y se sabe de antemano más o menos cuándo va a ocurrir, o sea, después de más o menos 60 años, edad que cambia según las culturas y las circunstancias en las que se vive. La discapacidad, en cambio, es una amenaza constante: en principio, cada ser humano puede transformarse en una persona con discapacidad en cualquier momento de su vida. En la diferencia entre vejez como final inevitable de la vida y la discapacidad como potencialidad se plasma la diferencia entre necesidad y contingencia.

La discapacidad es contingente en varios sentidos (cf. Hartwig 2020: 245). Primero, está fuera del control del individuo.¹⁹ No existe una protección segura contra la discapacidad, ni esta se adquiere por una culpa individual. Por eso, si existe una reacción moralizante y estigmatizante frente a la discapacidad, esta es injustificada y

16 Chivers afirma: “The separation of the physical from the mental, especially in terms of disability, is not at all neat. However, particularly as associated with aging, physical disability is decidedly more socially acceptable than mental disability” (Chivers 2011: 27).

17 Por eso, la expresión “temporarily abled” (Tervooren 2003: 46) o la frase “If you live long enough” (Chivers 2011: 24; con el subtexto “ya contraerás una discapacidad”) está sesgada, ya que la discapacidad nunca afecta a todas las personas, ni siquiera a una edad muy avanzada.

18 Esta probabilidad es la razón por la que muchas personas en plena posesión de sus facultades mentales y físicas se fijan en el grupo pequeño de las personas de edad avanzada sin discapacidad cuando piensan en su vejez, por muy poco probable que sea pertenecer un día a este y no al resto con discapacidad.

19 Kastl (2017: 81–82) hace hincapié en la estructura material contingente del cuerpo humano: contingente con relación a los cuerpos de otras criaturas, en su individualidad, en su mera existencia y en su vulnerabilidad idiosincrásica.

también contingente. Luego, la forma en la que la discapacidad se manifiesta es individual, la gravedad depende de un contexto social concreto; por ejemplo, una disminución de la vista en un país rico es un inconveniente, mientras que, en un país pobre, puede ser una discapacidad considerable.²⁰ También la experiencia de la discapacidad es idiosincrásica y hasta incomunicable en algunos aspectos.

El hecho de que la vejez es algo necesario tiene como efecto que las personas jóvenes y sin discapacidades se identifiquen más fácil y espontáneamente con las personas mayores que con las que tienen una discapacidad. Imaginarse como una persona vieja es más natural y las personas viejas se asemejan más a las jóvenes, que las personas con discapacidad a las sin discapacidad.²¹

3) Puntos de referencia de la norma. Las categorías “vejez” y “discapacidad” tienen distintos antónimos: juventud y capacidad, respectivamente, lo que significa que tienen puntos de referencia distintos. Cuando se comparan “viejos” y “jóvenes”, se confrontan las capacidades y las posibilidades de personas de distintas edades y generaciones. En cambio, cuando se habla de discapacidad, la comparación con las personas sin discapacidad hace referencia a las capacidades de personas de la misma edad. Los coetáneos, pues, se ven de manera distinta en ambos casos: la persona vieja se considera normal en su grupo etario y respecto a las expectativas normativas correspondientes, aunque hay que admitir que existe cierta exigencia de envejecer “con éxito” (el llamado “successful ageing”²² del que hablamos más arriba), que no todos son capaces de cumplir. En cambio, las personas con discapacidad no coinciden con lo que se considera normal en su propio grupo etario y no cumplen o nunca han cumplido con sus normas.

4) Estereotipos negativos. Los estereotipos reducen una realidad compleja a unos conocimientos más simples y manejables. Se componen de imágenes y conceptos relativamente rígidos y generalizados, muchas veces relacionados con emociones básicas. Muestran una tendencia a la autoafirmación, ya que funcionan como filtros para la realidad que dejan pasar más fácilmente las informaciones conformes a los estereotipos (sobre esquemas mentales cf. Mayer 2009: 121). En el caso de la vejez, los estereotipos se activan a través de estímulos clave como las arrugas o el

²⁰ Por ejemplo, la dislexia no existe en una cultura sin escritura; en algunas culturas, la infertilidad se considera una discapacidad, mientras que en otras no (cf. Neubert/Clorkes 1987).

²¹ En la facilidad de identificarse con las personas viejas radica, por ejemplo, la moraleja del famoso cuento de los hermanos Grimm “El abuelo y el nieto”/“El plato de madera” en donde un niño inculca (inconscientemente) a sus padres el respeto a las personas de edad avanzada haciendo entender que pronto serán ellos los abuelos.

²² Chivers afirma: “The pressure to remain young and vigorous as an ironic form of successful aging permeates everyday life” (Chivers 2011: 10).

bastón blanco, y orientan así la interpretación de la realidad. Si, por ejemplo, una persona con canas busca su cartera en la caja del supermercado, su acción se atribuye a la lentitud o desorientación en los procesos cognitivos (conforme al estereotipo subyacente de que todas las personas de edad avanzada son olvidadizas), mientras que la misma actitud en una persona más joven se considera más fácilmente un signo de una distracción o un agobio momentáneo.

Existen muchos estereotipos negativos sobre la vejez y sobre la discapacidad. La vejez se asocia a una pérdida de la autonomía y de la independencia, a la soledad, el aislamiento, el aburrimiento y la depresión; no se espera un progreso cognitivo o un crecimiento mental de los ancianos. Al contrario, estos se consideran inflexibles, locuaces, olvidadizos, gaga y, sobre todo, inútiles para la sociedad ya que no producen rédito a través del trabajo cotidiano. Con su jubilación pierden su rango y su importancia social. Además, los cuerpos envejecidos con sus limitaciones cada vez más visibles se consideran menos bonitos, atractivos y deseables y, por ende, más bien asexuales.²³

Sin embargo, existen también estereotipos positivos bien conocidos. Los “viejos” se consideran lentos y tercos, pero también serenos, sosegados, sabios y experimentados, ya que el ser humano prototípico envejece “after years of productivity” (Chivers 2011: 21). Al lado del viejo gruñón decrépito, cabezudo, amargado y malhumorado, se ve el abuelo sabio, generoso y perfecto (Mayer 2009: 115) que mimma a sus nietos.²⁴ El deterioro físico y mental se compensa por un aumento de afabilidad, fiabilidad, altruismo y dignidad (cf. Mayer 2009: 115). Estas ideas aparecen ya en la Biblia, donde se lee: “Entre los ancianos se halla la sabiduría; en los muchos años, el entendimiento” (Job 12, 12).²⁵ La imagen generalizada de la vejez es que hay ganancias y pérdidas, aunque prevalece una tendencia hacia el lado negativo (Mayer 2009: 116), o como afirma Chivers: “A crow’s foot still signifies the passage of time and symbolizes decay rather than improvement” (Chivers 2011: xviii).

Muchos de los estereotipos relacionados a la vejez se refieren también a la discapacidad, como la debilidad, la disminución o la falta de utilidad social, la fealdad del cuerpo o la asexualidad.²⁶ El menosprecio relacionado a la vejez (cf. Gullette

23 En el caso del atributo “asexual” se ve claramente que los estereotipos son normativos: implica que las personas mayores no deben exhibir su cuerpo.

24 Saake habla de los atributos “sacerdote/bruja” y “sabio/burro” (Saake 1998: 158). Alega también los prototipos “el confuso”, “el apático”, “el comandante”, “el discreto”, “el negador” y “el ayudante” (véase la tabla en Saake 1998: 187).

25 Traducción de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2012&version=NVI> [2.11.2021].

26 La atribución negativa de la asexualidad se refiere sobre todo a las mujeres, “[. . .] for most women, aging means a humiliating process of gradual sexual disqualification” (Sontag 1997: 20). Chivers afirma que en el cine “the earlier films introduce the idea that old age, particularly for women, is always a horror story” (Chivers 2011: xvii).

2017: 163–169) y a la discapacidad se refleja en algunas palabrotas (por ejemplo, en alemán, “oll/alt” o “behindert” se consideran insultos). La discapacidad se asocia a la dependencia, la heteronomía, la pasividad y, en general, una pérdida del control sobre la propia vida. En el trato social con personas con diversidad funcional prevalecen emociones estereotipadas como la compasión, el paternalismo o el miedo, y hasta la repugnancia. Vista la vulnerabilidad que causa la discapacidad, se supone que las personas afectadas sienten tristeza y vergüenza de su déficit (Kardorff 2009: 149). Además, se piensa que también las personas del entorno sufren y que se sacrifican por la persona con discapacidad. Todos estos estereotipos disminuyen la dignidad de una persona con discapacidad y tanto más porque los estereotipos negativos no se equilibran con estereotipos más positivos. La discapacidad se considera un auténtico problema, mientras que la vejez se valora con matices.

5) La relación entre autoestereotipos y heteroestereotipos. Un individuo utiliza estereotipos sobre los grupos sociales a los que pertenece (autoestereotipos) o no (heteroestereotipos). La relación entre ambos es diferente según se trata de personas mayores o de personas con una discapacidad, lo que se debe al hecho de que los estereotipos sobre la vejez y sobre la discapacidad se desarrollan desde una temprana edad mediante las interacciones y los medios sociales.²⁷ En el caso de la vejez empiezan siempre como estereotipos sobre los otros (heteroestereotipos) y terminan siendo estereotipos sobre uno mismo (autoestereotipos). Levy habla del “process by which aging stereotypes are internalized in younger individuals and then become self-stereotypes when individuals reach old age” (Levy 2003: 203).²⁸ Respecto a la discapacidad, en cambio, este orden no es cierto.

Una persona que envejece cambia el lado en cualquier caso y transforma automática y paulatinamente los heteroestereotipos en autoestereotipos (cf. Levy 2003). La temporada en la que prevalecen los heteroestereotipos suele ser más larga que la de los autoestereotipos. La vejez implica el proceso de envejecer, por lo cual una persona lleva la vida entera preparándose más o menos concienzudamente para ser vieja. Por eso, es muy probable que disponga de recursos válidos para enfrentar los lados negativos de la vejez o por lo menos tuvo la oportunidad de obtenerlos. Le fue posible adaptar sus estereotipos a medida que su edad avanzaba y mitigar, poco a poco, su negatividad (Mayer 2009: 116–117). No cambió de la autonomía a la depen-

²⁷ Sobre la vejez, véase Mayer (2009: 114) y Isaacs/Bearison (1986). Sobre los prejuicios de los niños contra las personas ancianas véase el estudio de Isaacs/Bearison (1986).

²⁸ Estos heteroestereotipos se aprenden tanto mejor que no es necesario combatirlos si solo se refieren a “los otros”, como afirma Levy (2003: 203).

dencia de la noche a la mañana, ya que normalmente no se envejece de manera abrupta, así que tuvo tiempo para adaptarse a su nueva posición social.²⁹

En el caso de la discapacidad, en cambio, el tiempo durante el que prevalecen los heteroestereotipos puede ser muy corto y hasta inexistente (por ejemplo, cuando la discapacidad es congénita o se manifiesta desde una edad temprana). No todas las personas con discapacidad conocen el lado del heteroestereotipo, ya que siempre han formado parte del grupo discriminado. Este hecho también puede suponer una ventaja a la hora de luchar contra los estereotipos, ya que es muy probable que alguien que conoce un tipo de discriminación solo desde el lado de los oprimidos desarrolle un mayor potencial de resistencia contra los estereotipos, mientras que alguien que también ha estado del lado opuesto no se identifique tanto con el grupo oprimido.³⁰

6) El impacto de la categoría o el efecto halo. Bajo “efecto halo” se entiende el mecanismo con el que las características de una persona se definen sobre la base de unos pocos rasgos. En casos extremos, un solo criterio domina la perspectiva bajo la que se percibe una persona. Al aplicar el concepto a nuestro tema se puede afirmar que el impacto de la discapacidad es más grande que el de la vejez. Garland Thomson afirma: “When one person has a visible disability, however, it almost always dominates and skews the normate’s process of sorting out perceptions and forming a reaction” (Garland Thomson 1997: 12). Así, una discapacidad influye también sobre la percepción de otras capacidades de una persona, de manera que, por ejemplo, una persona sorda se considera más fácilmente también un retrasado mental. La discapacidad puede dominar la interpretación de las situaciones sociales en calidad de un atributo dominante que filtra todo lo que se percibe y lo homogeneiza drásticamente:

For those who are disabled, they find that disability is not simply a physical affair, it is their condition of being in the world. People who become disabled experience an extreme drop in social status and self-worth; they acquire what sociologists call an “embattled identity,” where the sense of who and what a person is no longer dominated by past social attributes but by present physical defects. (DeMello 2014: 28–29)

²⁹ Goffman explica: “For the individual to learn that he is beyond the pale, or not beyond the pale after having been beyond, is not, then, a complicated thing, merely a new alignment within an old frame of reference, and a taking to himself in detail what he had known about before as residing in others” (Goffman 1963: 132).

³⁰ Véase Levy: “[. . .] elderly individuals may be exceptionally susceptible to negative self-stereotypes, in part because aging stereotypes are internalized long before they are relevant to their self-identity” (Levy 2003: 208).

Los signos de la discapacidad funcionan como “stigma symbols” en el sentido de Goffman, o sea, “signs which are especially effective in drawing attention to a debasing identity discrepancy, breaking up what would otherwise be a coherent overall picture, with a consequent reduction in our valuation of the individual” (Goffman 1963: 43–44). La consecuencia es que una persona se reduce a su estigma como único punto de referencia: “Perhaps most destructive to the potential for continuing relations is the normate’s frequent assumption that a disability cancels out other qualities, reducing the complex person to a single attribute” (Garland Thomson 1997: 12). Este tipo de generalización es menos excesivo en la categoría “vejez”.

7) **Posición en el tiempo.** La concepción de un pasado y de un futuro es la base de la identidad humana. Puesto que todas las personas mayores han sido jóvenes, su identidad se forjó desde el polo positivamente connotado de la distinción “joven” vs. “viejo”. De hecho, es más fácil para ellas desarrollar una identidad positiva y estable que para las personas con un hándicap congénito o adquirido desde una edad temprana, ya que la mirada hacia el pasado los confirma como una persona social plenamente aceptada. Respecto a la mirada hacia el futuro, en cambio, es más difícil para las personas mayores enfrentarla de manera positiva, ya que implica necesariamente la muerte (aunque hay que admitir que esta mirada hacia un “final pesimista” está cambiando desde 2015).³¹ Para las personas con discapacidad, en cambio, esta mirada es tan diversificada como para cualquier persona sin discapacidad.

8) **Sensibilidad al contexto cultural/a entornos estigmatizantes.** Un estigma es “the situation of the individual who is disqualified from full social acceptance” (Goffman 1963: preface). No es una cualidad de una persona, sino que supone una relación cultural y social: “An attribute that stigmatizes one type of possessor can confirm the usualness of another, and therefore is neither creditable nor discreditable as a thing in itself” (Goffman 1963: 3). Por eso, ninguna estigmatización derivada de la vejez o de la discapacidad vale en cualquier contexto social posible. Nadie se considera o es considerado viejo o discapacitado en todas las situaciones en las que se encuentra (aunque los estereotipos y los preconceptos transforman a menudo una condición en una cualidad).

Por lo general, los ancianos son percibidos con más matices y parecen más diversos que las personas con discapacidad. Las estructuras y las “intersecciones” que los incluyen en la sociedad o los excluyen de ella son distintas de las que valen

31 Por eso, probablemente la representación de personas ancianas en el cine adopta mayoritariamente la mirada hacia el pasado. Chivers afirma: “Silvering screen films value and evaluate the present primarily in relation to a distant past, with the intervening years meaning little” (Chivers 2011: xvi).

para los “discapacitados”. La categoría “vejez” cambia visiblemente en la combinación con el género,³² ya que el proceso de envejecer se juzga más desfavorable para las mujeres que para los hombres. También el poder económico y la clase social modifican considerablemente el peso del estigma relacionado con la vejez. “Poor people look old much earlier in their lives than do rich people,” escribe Sontag en su famoso ensayo “The Double Standard of Aging” (1997: 21). La categoría “discapacidad”, en cambio, se relaciona fácilmente a la asexualidad, de manera que la persona afectada no se considera ni hombre ni mujer, sino niño eterno. En estos casos, la intersección con el género no tiene consecuencias muy distintas para hombres y mujeres.

Las personas mayores tienen más instrumentos a su disposición para combatir los estigmas y para obtener reconocimiento que las personas con discapacidad: suelen tener una libertad más grande y más tiempo a su disposición. Si la discapacidad es cognitiva, la ventaja de las personas de edad avanzada es aún más grande porque estas pueden utilizar su capacidad de hablar y formarse por sus propios medios. Cuando los mayores y las personas con discapacidad son dependientes de su entorno, los primeros tienen más opciones para asegurar su dignidad, ya que ellos también han formado parte del grupo hegemónico.

4 Representaciones de la vejez y de la discapacidad

La presente contribución afirma que necesitamos una diferenciación analítica precisa entre las categorías “vejez” y “discapacidad” para captar mejor el tipo de marginalización y de discriminación que sufren, entender mejor los efectos de una posible intersección entre ellas y cómo se influyen mutuamente. En primer lugar, es necesario evitar caer en un *ableism* cuando se intenta evitar un *ageism*, o viceversa. Chivers escribe, por ejemplo, sobre la típica terminología gerontológica: “[. . .] it becomes acceptable (a sign of success even) to be old, as long as you don’t also become disabled” (Chivers 2011: 21). Luego hay que combatir un

³² Según Sūwolto (2016: 383), la edad y el proceso de envejecer son una construcción cultural que depende de manera decisiva del género; para Sūwolto, el envejecimiento femenino es un prototipo de un tabú invisible. Para Sontag, el envejecimiento es un fenómeno femenino: “Women become sexually ineligible much earlier than men do. A man, even an ugly man, can remain eligible well into old age” (Sontag 1997: 20).

constructivismo excesivo³³ que consiste en hablar de un “doing age” o un “doing disability” como si se tratara de una performance o un manejo de signos fácil de cambiar (cf. Schroeter 2009: 167). Más bien, es preciso tener en cuenta el aspecto corporal de la vejez y de la discapacidad que existe más allá de cualquier socialización. Shakespeare afirma sobre la discapacidad:

There is nothing intrinsically problematic about being female or having a different sexual orientation, or a different skin pigmentation or body shape. These other experiences are about wrongful limitation of negative freedom. Remove the social discrimination, and women and people of colour and gay and lesbian people will be able to flourish and participate. But disabled people face both discrimination and intrinsic limitations. This claim has three implications. First, even if social barriers are removed as far as practically possible, it will remain disadvantageous to have many forms of impairment. Second, it is harder to celebrate disability than it is to celebrate Blackness, or Gay pride, or being a woman. “Disability pride” is problematic, because disability is difficult to recuperate as a concept, as it refers either to limitation and incapacity, or else to oppression and exclusion, or else to both dimensions. Third, if disabled people are to be emancipated, then society will have to provide extra resources to meet the needs and overcome the disadvantage which arises from impairment, not just work to minimise discrimination [. . .] (Shakespeare 2017: 201–202)

También una edad (muy) avanzada implica limitaciones corporales y mentales intrínsecas; las personas mayores son cada vez más dependientes de un entorno que debe brindarles ayuda en la vida cotidiana; en cambio un concepto como “age pride” es menos complejo que en el caso de la discapacidad.

Más allá de las experiencias personales y de las observaciones que se pueden realizar en el espacio público, las representaciones ficcionales y no ficcionales en los medios de comunicación son importantes proveedoras de imágenes y conceptos de la vejez y de la discapacidad, ya que no solo reflejan la realidad, sino que crean nuevas realidades.³⁴ Especialmente la ficción puede socavar los esquemas arraigados de percepción y hacer visibles las capacidades de las personas mayores o con discapacidad, y crear narraciones en las que la vejez y la discapacidad son una diversidad cualquiera, sin mayor significado y sin mayores connotaciones. Aunque es cierto que siempre corren el riesgo de camuflar las necesidades especiales (como la asistencia social) de las personas mayores o con discapacidad.

³³ Existen modelos que dicen que la discapacidad no radica en el individuo, sino que es un producto del entorno, así como la vejez es una “práctica social” y no un hecho corporal (por ejemplo, Schroeter 2009: 166). En este sentido, la vejez es una construcción social a base de diferencias de edad, de manera que una persona es vieja según cómo se (re)presenta en público y cómo actúa (Schroeter 2009: 166).

³⁴ Herwig hace hincapié en el hecho de que las imágenes de la vejez influyen sobre la percepción interna y externa de un individuo e influyen sus acciones sociales (Herwig 2014: 8).

Imaginar otras representaciones significa también ver a las personas mayores o con discapacidad en los papeles sociales corrientes, o sea como esposa/esposo, madre/padre, trabajadora/trabajador, etc. Süwolto (2016: 387) exige narraciones abiertas sobre la vejez con sentidos abiertos, lo que vale también para la discapacidad. La creación de nuevas perspectivas ofrece la posibilidad de darse cuenta de las múltiples facetas de la vejez y de la discapacidad. El empoderamiento empieza con la creación de imágenes y conceptos polifacéticos y variados a través de contextos insólitos que desacoplan la vejez y la discapacidad del concepto de la pérdida y de la patología.

Se puede, por ejemplo, resaltar el potencial de la vejez, o sea, sus recursos particulares y sus saberes propios, tal como la experiencia, o algo más material, como la cantidad de tiempo disponible. Las personas con discapacidad disponen de una capacidad extraordinaria para organizar su vida en un entorno social no adaptado a ellas, para encontrar soluciones a situaciones complicadas. Valorar estos aspectos de la vejez y de la discapacidad equivale a ensanchar la noción de productividad como transmisión de saberes, capacidades y competencias. Las representaciones ficcionales o no ficcionales pueden fijarse en el individuo para minar los estereotipos y subrayar las múltiples capacidades de construir un sentido a la vida.³⁵ Chivers afirma: “[. . .] it would be exciting to redefine ‘successful aging’ to include seemingly inevitable disabilities as a welcome transformation of self and world” (Chivers 2011: 21).

El primer paso radica en entender mejor el contexto en el que se perciben la vejez y la discapacidad. Empieza con el análisis de los factores que condicionan las imágenes de la vejez y de la discapacidad en los subsistemas sociales y las interacciones relacionadas a estos. Si modificamos una cita de Saake sobre la vejez y la extendemos a la discapacidad, se puede afirmar que los *Ageing Studies* y los *Disability Studies* no deben preguntar solo por lo que es la vejez o la discapacidad o cómo se vive bajo esta circunstancia, sino también plantear cuáles son las posibilidades de hablar sobre la vejez y sobre la discapacidad para empoderar a los individuos.³⁶

³⁵ Cf. lo que escribe Süwolto sobre las imágenes de la vejez en la literatura (2016: 393).

³⁶ He aquí la cita original: “Die Frage wäre dann nicht mehr: Was ist Alter? Bzw.: Wie altern man? Sondern: Wie wird Alter kommuniziert?” (Saake 1998: 244).

Bibliografía

- Davis, Lennard J. 2017. *The Disability Studies Reader*, 5ª ed., York/London: Routledge.
- Chivers, Sally. 2011. *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*, Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Cole, Thomas R./Kastenbaum, Robert/Ray, Ruth E. (eds.). 2000. *Handbook of the Humanities and Aging*, 2ª ed., New York: Springer.
- Couser, G. Thomas. 2018. *Body Language. Narrating Illness and Disability*, London/New York: Routledge.
- Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", en: *Stanford Law Review* 43.6: 1241–1299.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Gullette, Margaret Morganroth. 2017. *Ending Ageism, or How Not to Shoot Old People*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 7–21, en: <https://www.peterlang.com/view/9783631763124/html/ch08.xhtml?pdfVersion=true> [14.2.2022].
- Hartwig, Susanne. 2020. "Ambivalenz und Kontingenz", en: Susanne Hartwig (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Berlin: Metzler: 241–247.
- Herwig, Henriette. 2014. "Für eine neue Kultur der Integration des Alters", en: Henriette Herwig (ed.), *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*, Bielefeld: transcript: 7–33.
- Hülsen-Esch, Andrea von (ed.). 2015. *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)s-kultur*, Bielefeld: transcript.
- Isaacs, Leonora W./Bearison, David J. 1986. "The development of children's prejudice against the aged", en: *International Journal of Aging and Human Development* 23.3: 175–194.
- Johnson, Malcolm L./Bengtson, Vern L./Coleman, Peter G./Kirkwood, Thomas B. L. (eds.). 2005. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kastl, Jörg Michael. 2017. *Einführung in die Soziologie der Behinderung. Ein Lehrbuch* (2ª ed.), compl. rev. y aum., Wiesbaden: Springer VS.
- Levy, Becca R. 2003. "Mind Matters: Cognitive and Physical Effects of Aging Self-Stereotypes", en: *Journal of Gerontology: psychological sciences* 58.4: 203–211.
- Lutz, Helma/Wenning, Norbert. 2001. "Differenzen über Differenz – Einführung in die Debatten", en: Helma Lutz/Norbert Wenning (eds.), *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*, Opladen: Leske + Budrich: 11–24.
- Mayer, Anne-Kathrin. 2009. "Vermittelte Altersbilder und individuelle Altersstereotype", en: Bernd Schorb/Anja Hartung/Wolfgang Reißmann (eds.), *Medien und höheres Lebensalter. Theorie – Forschung – Praxis*, Wiesbaden: VS: 114–129.
- Neubert, Dieter/Cloerkes, Günther. 1987. *Behinderung und Behinderte in verschiedenen Kulturen. Eine vergleichende Analyse ethnologischer Studien*, Heidelberg: Schindele.
- Saake, Irmhild. 1998. *Theorien über das Alter. Perspektiven einer konstruktivistischen Altersforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Schroeter, Klaus R. 2009. „Korporales Kapital und korporale Performanzen in der Lebensphase Alter“, en: Herbert Willems (ed.), *Theatralisierung der Gesellschaft. Bd. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, Wiesbaden: VS: 164–181.
- Shakespeare, Tom. 2017. “The Social Model of Disability”, en: Davis 2017: 195–203.
- Sontag, Susan. 1997. “The Double Standard of Aging”, en: Marilyn Pearsall (ed.), *The Other Within Us. Feminist explorations of women and aging*, Boulder: Westview Press.
- Süwolto, Leonie. 2016. *Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische und filmische Imaginationen*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Tervooren, Anja. 2003. “Der verletzte Körper. Überlegungen zu einer Systematik der Disability Studies”, en: Anne Waldschmidt (ed.), *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation*, Kassel: bifos: 37–48.

Rafael García Pérez

Hablar de/en la vejez: ¿un problema discursivo?

Abstract: When Pierre Bourdieu said that youth and, therefore, old age is just a word, he stated, although he did not make it explicit in this way, that the signifier depends on the signified, which is intimately linked, to its turn, to the social constructs in which human communities are framed. Thus, the obsession of many critical discourses (of an inter- or meta-discursive nature) with the signifier is more than surprising, as these are theoretical and practical-suasive discourses which stand for the eradication of age discrimination. The consequence is not only that, as in many other fields, the forest is missed for the trees, but there is also a risk, paradoxically, and despite the good will of all the actors, of turning critical discourse into a reinforcement of the discrimination that this critical discourse intends to reveal and, ultimately, fight.

Key words: Old Age, Discrimination, Linguistic Concepts, Critical Discourse Analysis

Palabras clave: vejez, discriminación, conceptos lingüísticos, análisis crítico del discurso

No está de más recordar que, desde el punto de vista semántico, una de las características del adjetivo *viejo* es su vaguedad.¹ El DLE (RAE) define la palabra *viejo*, en su primera acepción, por medio de una metáfora conceptual que identifica el paso del tiempo con un objeto en movimiento y que, por extensión, hace de nuestra vida una excursión o un viaje, un camino que recorreremos,² aunque sea siempre de manera forzosa, pues no somos nosotros quienes lo planificamos ni quienes verdaderamente lo emprendemos:

1 Decimos que un vocablo es vago cuando los criterios que rigen su empleo no están claramente definidos (Cruse 2004:51)

2 Metáfora que ya encontramos en los textos clásicos. Vid. García Jurado (2000).

Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación 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).

Rafael García Pérez, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

viejo, ja

Del lat. vulg., y este del lat. *vetulus*, dim. de *vetus*.

1. adj. Dicho de un ser vivo: De edad avanzada. *Apl. a pers., u. t. c. s.*

El participio *avanzada* se comporta aquí como un mero cuantificador de valor intensivo. La metáfora implícita en la paráfrasis definitoria confirma, así pues, la subjetividad en la percepción de todo viaje, que en esencia es un avance continuo hacia una meta. Dado que la longevidad humana es limitada (y no ha variado mucho desde que empezamos a diferenciarnos de nuestros ancestros), el término de ese viaje temporal se corresponde con una media de edad compartida por todos, a la que no dejamos de acercarnos, en la misma medida, desde el momento de nuestro nacimiento.

Y si la vida es un camino, este, como todos los caminos, se recorre en etapas. Es algo que nos recuerda el propio diccionario académico, no sin cierto grado de incoherencia, por cierto. Para rastrear esas etapas, no podemos tomar como punto de partida la entrada *viejo*, cuya definición, como acabo de señalar, no hace sino reflejar, un tanto tautológicamente, la vaguedad del concepto mismo. Su antónimo *joven*, sí. Curiosamente, el artículo lexicográfico correspondiente a este último omite toda referencia a la metáfora conceptual del tiempo como objeto en movimiento:

joven

Del lat. *iuvēnis*.

1. adj. Dicho de una persona: Que está en la juventud. U. t. c. s.

La metáfora implícita es aquí, más bien, de carácter locativo. La juventud se interpreta, según el propio DLE, como el “período de la vida humana que precede inmediatamente a la madurez”. Efectivamente: una de las etapas de la vida. Tirando del hilo de Ariadna, o lo que es lo mismo, avanzando en nuestro recorrido por el sinuoso laberinto del diccionario, terminaremos descubriendo –y ello siempre que acordemos a los lexicógrafos la virtud de la exhaustividad en la selección de las entradas y, en última instancia, de la precisión en su descripción lingüística– que para nosotros, los hispanohablantes de hoy, las etapas de la vida humana son nada menos que seis, corroboradas por las construcciones de la psicología evolutiva (vid. p. ej., Ceberio 2013), las mismas seis a las que ya se había referido San Isidoro de Sevilla (Barney et al. 2006: 241): *infantia* (infancia), *pueritia* (pubertad), *adolescencia* (adolescencia), *iuventus* (juventud), *gravitas* (madurez) y, finalmente, *senectus*

(vejez). El equivalente directo de esta última es la entrada que ha seleccionado en su macroestructura el DLE:³

senectud

Del lat. *senectus*, -ūtis.

1. f. Período de la vida humana que sigue a la madurez.

Aunque no está de más señalar que hay a quienes les basta con solo cuatro etapas distintas, división tradicional que hunde sus raíces en el mundo antiguo, donde se establecía una correspondencia entre las edades de la vida y los cuatro humores o las cuatro estaciones del año: niñez, juventud, madurez y vejez.⁴

A muchos, sin embargo, la experiencia de su día a día los lleva a establecer una división entre franjas de edad únicamente bipartita: habría, sobre todo, viejos y jóvenes, lo que corrobora la propia estructura léxica de nuestra lengua. Los adjetivos *viejo-joven* mantienen una relación privilegiada de antonimia que, si la Semántica ha considerado polar (Cruse 2004: 164),⁵ termina convertida en una relación de oposición complementaria, de conceptos que se excluyen mutuamente, al igual que los adjetivos *muerto* y *vivo*, por ejemplo. No deja de sorprender que nos empeñemos en ver viejos y jóvenes, adjetivos sustantivados, precedidos del artículo determinado, empleados en grado absoluto, al margen de todo elemento cuantificador.⁶

Ahora bien, si el adjetivo *joven* presenta connotaciones positivas, el adjetivo *viejo*, como nadie ignora, está altamente desprestigiado. Cabe preguntarse si en ello tiene algo que ver su misma polisemia, que hace que interfieran entre sí los argumentos semánticos que selecciona en su función de predicado (alguien es viejo como es vieja una casa o una camisa).⁷ Para escapar a estas connotaciones

³ Efectivamente, el vocablo patrimonial *vejez* remite, en su segunda acepción, al cultismo *senectud*: “Edad senil, senectud”.

⁴ Ortega y Gasset (2020 [1933–1948]), entre otros muchos, hacía alusión a ellas.

⁵ De ahí que no nos parezca contradictorio decir de alguien que “no es ni joven ni viejo”, ni que nuestro empleo de cualquiera de estos adjetivos en grado comparativo implique sobreentender su significado en grado positivo; *María es más vieja que Lola*, por ejemplo, no implica que María sea vieja.

⁶ “–De lo que ya no andaría yo tan seguro –dijo Lucio– es de eso de que la vida les merezca más la pena a los jóvenes que no a los viejos. Vaya, el apego que se le tiene más bien me parecería que va en aumento con la edad. De viejos se abarca menos, ahí de acuerdo; pero a eso poquito que se abarca, ¿quién le dice que no se agarra uno a ello con bastante más avaricia, que a lo mucho que abarcábamos en tiempo juventud?” (Sánchez Ferlosio 1956: 318).

⁷ “El término *viejos* tiene un carácter claramente peyorativo, de desgaste e inutilidad” (Pinazo 2009).

negativas, de las que son conscientes los propios hablantes, con todas las consecuencias que ello parece implicar (“yo ya soy viejo”), el ámbito gerontológico, académico y los poderes públicos han optado por recurrir a nuevos vocablos; en concreto, los sintagmas *tercera edad* y *personas mayores*, quizá los más extendidos. El primero, como se sabe, cobró difusión a partir de los años 70 con la pretensión de convertirse en un contrapunto a la antigua idea de vejez, que pasaba a entenderse, por el contrario, como una aspiración a una nueva juventud.⁸

En la actualidad, en español, se prefiere el sintagma *personas mayores*, que ha sufrido curiosos avatares a lo largo de la historia: en la Edad Media se utilizaba para designar a aquellos individuos bien situados en la escala social y dotados de poder (y, en ese sentido, se oponía a *personas menores*); a partir del siglo XIX pasó a designar, fundamentalmente, a los adultos frente a los niños (significado que aún conservamos, por supuesto, cuando nos dirigimos a estos últimos). Las personas mayores serían ahora, pues, los adultos de los adultos. La importancia del sintagma *personas mayores* (o su equivalente *adultos mayores*) se puede apreciar en el hecho, por ejemplo, de que recurran a él sistemáticamente las guías confeccionadas –con muy buena intención– por los poderes públicos para combatir el edadismo en el discurso. Y, de hecho, se recomienda su empleo en algunas de ellas de modo expreso, pues se presenta como una supuesta designación objetiva, en la que “no hay carga ni valoraciones de ningún tipo”.⁹ Esta ambivalencia del sintagma nos recuerda, ciertamente, como señalaba Bourdieu (1984 [1978]), que “on est toujours le vieux ou le jeune de quelqu’un”.

La prevalencia del término *personas mayores* y, en consecuencia, la exclusión de su antiguo sinónimo *tercera edad*, alimentadas por el discurso antiedadista actual, se debe a las connotaciones negativas que recientemente ha ido adquiriendo este último sintagma a pesar, como hemos visto antes, de las buenas intenciones con que se había acuñado. Dejando de lado la posible interferencia provocada por el uso del numeral ordinal en otras combinaciones de carácter peyorativo,¹⁰ el compuesto *tercera edad* no dejaba de aludir a una clasificación tripartita más simplificada y universal del ciclo vital (infancia, madurez, vejez),¹¹ en la que, sin embargo, las distintas etapas subyacentes no tenían la misma consideración terminológica: frente a esa tercera edad nombrada y reivindicada, el discurso no es-

8 Como ha señalado oportunamente Vincent Caradec (2015: 18–19).

9 Asociaciones de mayores, en: https://www.65ymas.com/sociedad/asociaciones-de-mayores/uso-del-lenguaje-frente-al-edadismo_1213_102.html [16.10.2021].

10 *Viajar en tercera, tercer mundo*, etc. Vid. por ejemplo, Dirección general de personas mayores y servicios sociales (2019: 12), y bastante antes Pinillos (1994) y Yubero/Larrañaga (1999).

11 No olvidemos que en la mayor parte de las culturas no se reconoce la adolescencia como una etapa, sino que se plantea un paso directo de la infancia a la edad adulta. Vid. Haller (2011: 117).

tablecía la correlación esperable con las edades precedentes (una hipotética primera edad o segunda edad), lo que en el fondo no hacía sino recordar la oposición popular bipartita, –si bien de manera larvada, eufemística–, establecida entre los adjetivos sustantivados *joven/viejo*.¹² De todos modos, en el proceso de desgaste experimentado por el sintagma, algo de responsabilidad podría tener la propia consideración del concepto designado. Si este es el que está desprestigiado, no sorprende que los términos que lo recubren terminen contaminándose a medida que transcurre el tiempo y se difunde su uso. Aviso para esos navegantes que se embarcan en la búsqueda insaciable de nuevos significantes.¹³

Ya hemos visto que los hablantes tendemos a concebir la vida humana en diversas etapas, aspecto esencial de la metáfora del camino, aunque en el fondo su número –que puede llegar a ser bastante más variado de lo que en un primer momento podríamos pensar, especialmente si tomamos en consideración la posibilidad de establecer subetapas– es irrelevante.¹⁴ Lo sorprendente –y también lo verdaderamente alarmante– es que esas etapas puedan delimitarse cronobiológicamente, y de un modo más o menos exacto. No es algo nuevo. Juan de Pineda (1963 [1589]: 135), en el siglo XVI, ya recordaba algunos de esos límites, haciendo referencia, precisamente, a distintos autores clásicos:

12 A nadie se le habría ocurrido decir “Estoy en la primera/segunda edad”. En ese sentido, esta moderna *tercera edad* se contrapone a la *tercera edad* de las clasificaciones establecidas en otras épocas pretéritas, en las que la relación entre el significante y el significado era coherente y transparente. En los textos clásicos, el *sintagma tercera edad* no se utilizaba como denominación de un grupo etario en concreto, sino que se integraba en la correlación numérica que ordenaba las distintas etapas de la vida. La franja de edad correspondiente era variable según el número de etapas totales. Por ejemplo, Alfonso de Palencia (1957 [1490]: 61) señalaba: “la primera edad del ombre comprehende siete años & dize se esta edad infançia. La segunda edad acrescianta otros siete fasta los quatorze años esta edad se nombra puericia. La terçera comprehende otros . xiiij. annos fasta llegar a xxviiij. la qual se llama adolescentia. La quarta edad llega fasta los .xlix. años añadiendo tres vezes siete a los passados: esta se nombra iuuentud o virilidad: y en esta edad desde el nascimiento fasta la fin della se contienen siete setenas de años & siempre se acresciantan las fuerças del animo o del ingenio. La quinta edad se proroga fasta otras tres setenas de años: & llega fasta los setenta & dize se el ombre ançiano: pero considerada la declinaçion dela iuuentud ala veies avn no se dize senetud. Pero la sexta edad del ombre con verdad se dize senetud [. . .]”.

13 ¿No está sufriendo ya el comparativo sustantivado *mayor* o el sintagma *adulto mayor* idéntico proceso de desgaste?

14 Por ejemplo: prenatal o del inicio de la vida; lactancia y primeros pasos; niñez temprana o infancia temprana; niñez intermedia o infancia intermedia; adolescencia o pubertad; adultez temprana; adultez intermedia o edad madura; adultez tardía, vejez o tercera edad (Peña et al. 2006: 76).

Avicena, gran secuaz de Galeno, pone otras cuatro edades en la vida del hombre y a la primera llama del crecimiento del cuerpo hasta los treinta años, cuyo nombre dice ser *alhadate*; y la segunda, la que llama de consistencia o de perfección hasta los treinta y cinco años, como limitan Celio y Lamancio, aunque él parece llegarla hacia los cuarenta, y la llama la juventud, y Galeno tocó en esto. La tercera edad, hasta los sesenta, dice ser en la que la virtud corporal descae poco a poco y la llama vejez y, la cuarta, la edad del manifiesto descaimiento y debilitación, hasta el fin de la vida.

Del sapientísimo Marco Varrón trae Ludovico Celio haber repartido la vida del hombre en cinco edades, las cuatro primeras de a quince años hasta sesenta, y la quinta dende los sesenta hasta la fin de la vida. Y a la primera llama puericia por la pureza, en que por entonces se vive; y la segunda edad de adolescencia hasta los treinta, porque se conoce crecer el hombre, a lo menos embarneciendo hasta casi aquel tiempo; y la tercera de la juventud dende treinta a cuarenta y cinco, cuyo nombre deduce de *juvare*, que quiere decir ayuda, porque los tales eran los que principalmente ayudaban a la república romana en sus guerras; y Sant Agustín dice que los sapientísimos gentiles determinaron ser la juventud a los treinta años y, sin duda, habla de Marco Varrón a quien algunas veces da este renombre. Diógenes también dice que Pitágoras repartió la vida en cuatro edades de a veinte años.

También en nuestros días esa edad avanzada a la que aludía el diccionario académico tiene unos límites más o menos precisos en el discurso de la psicología evolutiva y la psicología del desarrollo, unos límites no muy diferentes a los establecidos por los autores clásicos: 60–65 años, aun cuando no deje de reconocerse su carácter arbitrario,¹⁵ pues, como bien señaló Bourdieu (1984 [1978]), “c’est le paradoxe de Pareto disant qu’on ne sait pas à quel âge commence la vieillesse, comme on ne sait pas où commence la richesse”. Simone de Beauvoir (1970 [1957]: 46), en su recorrido por los textos médicos, ya nos recordaba que el envejecimiento, desde un punto de vista biológico, es un proceso de deterioro de órganos y tejidos, un proceso gradual, iniciado en un momento muy temprano y no siempre fácil de determinar del ciclo vital (Mishara y Riedel 1986: 25), lo que dificulta enormemente el establecimiento de ese umbral cronológico para el fenómeno de la vejez. Tanto más cuanto que pueden existir diferencias entre una edad cronológica y una edad biológica, pues no todo el mundo tiene por qué experimentar, ni experimenta, de hecho, ese proceso de envejecimiento de idéntica manera.

Los límites cronológicos precisos de la vejez dentro de nuestro ciclo vital constituyen una mera ficción numérica, homogeneizadora y, en consecuencia, simplificadora, que no solo contribuye a ratificar la existencia de una vida humana dividida en etapas, sino que hace de ellas compartimentos estancos, aisla-

¹⁵ “Arbitrariamente se ha establecido la edad de ingreso a la vejez, 65 años para los países desarrollados y 60 años para los subdesarrollados (de acuerdo a las expectativas de vida)” (Cornacone 2008: 77).

dos unos de otros, por los que vamos pasando a través de un sistema de apertura y cierre hermético de compuertas. La utilización de esta ficción numérica por parte del discurso académico, como acabamos de ver, refuerza el carácter de realidad incuestionable que ha adquirido la vejez como periodo vital y que se ha impuesto en el discurso colectivo, tanto más cuanto que coincide con un rito de paso ya imprescindible en las sociedades industrializadas modernas: el de la jubilación, situado, precisamente, en torno a los 60–65 años. Rito de paso que traza una verdadera frontera, un antes y un después en el transcurso de la vida humana. Nos encontramos, pues, ante una poderosa construcción social con un alto índice de naturalización. Una construcción social que, por añadidura, está abundantemente impregnada de los contravalores de inactividad, incapacidad y, sobre todo, declive vital.¹⁶

Con muy buena voluntad, el discurso antiedadista actual, que ha pasado de ámbitos académicos (gerontológicos en un primer momento y lingüísticos después), a otros ámbitos más generales, como los institucionales y periodísticos, nos pone en guardia contra las actitudes y comportamientos negativos hacia las personas por razón de su edad, aunque lo hace, paradójicamente, perpetuando –ya sea por motivos pragmáticos del estudio científico, ya por mera inercia– la barrera etaria y, en consecuencia, refrendando esa construcción social uniformizadora.

Resulta curioso, a este respecto, que la gerontología y la psicología evolutiva reconozcan que considerar que todos los “adultos mayores tienen la misma edad” es un acto de discriminación, distinguiendo al mismo tiempo, diversos subgrupos (anciano joven, anciano anciano y anciano muy anciano, por ejemplo),¹⁷ sin poner en cuestión la existencia misma del grupo de los mayores. También los textos que se reclaman del llamado análisis crítico del discurso están llenos de referencias a los mayores, interpretados, explícitamente, como aquellos que superan la edad de 65 años:

Los titulares analizados fomentan la asociación de las personas mayores (un colectivo, como hemos comentado, muy diverso) con los residentes en instituciones, cuando apenas un 3% de los mayores de 65 años viven en residencias.¹⁸

16 La idea del declive como contravalor occidental se pone de manifiesto en mayor medida si establecemos una comparación con los Meru de Kenia, por ejemplo, para los que la vejez no supone una fase de decadencia tras la etapa ascendente de la juventud, sino el momento final del proceso de adquisición de todas las potencialidades del ser humano (Peatrick 2001).

17 Esos subgrupos tienen también límites de edad bien definidos: el primero, de los 60 a los 75 años; el segundo, de los 75 a los 85; y el tercero, más de los 85 (Berger 2009: 173).

18 Bravo Segal y Villar (2020)

Así pues, si es una discriminación pensar que todos los adultos mayores tienen la misma edad, la misma discriminación implica considerar que todos los adultos mayores son adultos mayores o, simplemente, mayores. Defender que “las personas mayores quieren ser llamadas así o, si no, como personas adultas mayores” (Terán 2021)¹⁹ es necesario haber creado previamente esa realidad conceptual cuya etiqueta léxica está en juego.

El mantenimiento de la construcción social del grupo de los mayores redundaba en el carácter negativo atribuido a estos, pues, como hemos visto, los individuos que lo integran tienen atribuido –y terminan asumiendo– un estatuto diferente. No solo los demás hablan de ellos como de una unidad social naturalmente constituida, dotada de intereses comunes distintos a los del resto –retomando las palabras de Bourdieu sobre la juventud (1984 [1978])– sino que ellos mismos estiman que gozan de especial afinidad y que comparten, por ende, intereses específicos. La existencia del grupo, considerado como una entidad biológica homogénea, los condena a todos, indistintamente, a adoptar una posición idéntica en el espectro social. Numerosos mensajes se encargan de recordárselo y de recordárnoslo a todos. Algunos pueden parecer anodinos, meros mecanismos de insistencia: pensemos en las publicaciones (revistas o periódicos) dirigidas en exclusiva a este supuesto colectivo, que se han multiplicado en el mundo digital;²⁰ o en el aumento de las referencias a esos “mayores” como nuevos actores sociales, siguiendo las recomendaciones de los manuales y guías de escritura políticamente correcta,²¹ referencias que, por muy positivas que se pretendan, no dejan de acentuar su carácter singular, diferencial con el resto de los adultos: “las personas mayores opinan”, “los mayores se expresan”, “los mayores consiguen” son estructuras sintácticas que, en su pretensión de proporcionar una mayor visibilidad, actúan, sin embargo, como mecanismos de validación.

Pero otros mensajes, de modo inconsciente, pueden ir más allá y reforzar estereotipos indeseados (o incluso crear otros) aun cuando se hayan inventado con la intención de liberar al grupo de sus connotaciones negativas para infundirle otras nuevas, supuestamente más realistas y positivas. A ese respecto, la creación y el mantenimiento, por ejemplo, de un conocido premio literario de la radio y televisión públicas específicamente dirigido a “los mayores”²² no coadyuva tanto

19 “Edadismo. Cuando lo que discrimina es la edad”, en: <https://www.rtve.es/noticias/20210610/edadismo-cuando-discrimina-edad/2098428.shtml> [16.10.2021].

20 Citemos, entre otras, *Entre mayores, Mayores UDP, Qmayor, Plus es más, 60 y más*. . .

21 Como, por ejemplo, Candalija et al. (2011: 18): “Abandonar la imagen de colectivo desvalido, con informaciones que resalten la autonomía y las capacidades de las personas mayores”.

22 En colaboración con la Fundación La Caixa (o viceversa), en: <https://fundacionlacaixa.org/es/personas-mayores-recursos-digitales-concurso-relatos> [16.10.2021].

a destacar las cualidades artísticas de este grupo etario, ocultas por un sistema obsesionado por el mito de la juventud, cuanto, desgraciadamente, a reafirmar el carácter advenedizo y marginal de sus miembros en el mundo de la literatura y el arte en general, su incapacidad para equipararse a los más jóvenes en el terreno de la alta creatividad y entrar en competición con ellos en igualdad de condiciones.

Bibliografía

- Beauvoir, Simone de. 1970 [1957]. *La vieillesse*, Paris: Gallimard.
- Barney, Stephen et al. (eds.). (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, Kathleen Stassen. 2009. *Psicología del desarrollo: Adulthood y Vejez*, Madrid: Panamericana.
- Bourdieu, Pierre. 1984 [1978]. “La jeunesse n’est qu’un mot”, en: *Questions de sociologie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Bravo Segal, Stéphanie/Villar, Feliciano. 2020. “La representación de los mayores en los medios durante la pandemia COVID-19: ¿hacia un refuerzo del edadismo?”, en: *Revista Española de Geriatría y Gerontología* 55: 5: 266–271.
- Candalija, Jonás et al. 2011. *Guía de estilo para periodistas sobre personas mayores*, Madrid: EAPN.
- Caradec, Vincent. 2015. *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris: Armand Colin.
- Cebeiro, Marcelo. 2013. *La cuarta edad. Ser anciano en el siglo XXI*, Madrid: Morata.
- Cornachione, María. 2008. *Vejez. Aspectos biológicos, psicológicos y sociales*, Córdoba: Brujas.
- Cruse, David Alan. 2004. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*, Oxford: Oxford University Press.
- Dirección General de Personas Mayores y Servicios Sociales. 2019. *Atención y trato adecuado a las personas mayores. Guía para profesionales en la práctica diaria*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- García Jurado, Francisco. 2000. “Las ‘metáforas de la vida cotidiana’ (‘metaphors we live by’) en latín y su proyección etimológica en castellano”, en: Marcos Martínez et al. (coord.), *Cien años de investigación semántica, de Michel Breal a la actualidad: actas del Congreso Internacional de Semántica 2*, Madrid: Ediciones Clásicas: 1571–1584.
- Guillemard, Anne-Marie. 2003. *L’âge de l’emploi. Les sociétés à l’épreuve du vieillissement*, Paris: Armand Colin.
- Haller, Dieter. 2011. *Atlas de etnología*, Madrid: Akal.
- Mishara, B. L./Riedel, R. G. 1986. *El proceso de envejecimiento*, Madrid: Morata.
- Ortega y Gasset, José. 2020 [1933–1948]. “Teoría de las generaciones”, en: *Obras completas* (tomo IX), Madrid: Taurus.
- Palencia, Alfonso de. 1957 [1490]: “Universal vocabulario”, en: John McMurry Hill, *Universal vocabulario de Alfonso de Palencia. Registro de voces españolas internas*, Madrid: Real Academia Española.
- Peatrick, Anne-Marie. 2001. “Vieillir ailleurs et ici: l’exemple des Meru du Kenya”, en: *Retraite et société* 34: 152–165.
- Peña Gustavo/Cañoto, Yolanda/Santalla, Zuleyma (ed.). 2006. *Una introducción a la psicología*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

- Pinazo, Sacramento. 2009. “Las personas mayores: ¿exclusión o inclusión?”, en: Santiago Yubero/Elisa Larrañaga/J. Francisco Morales (coord.), *Exclusión: nuevas formas y nuevos contextos*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pineda, Juan de. 1963 [1589]: *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Estudio preliminar y edición de Juan Meseguer Fernández, Madrid: Atlas.
- Pinillos, José Luis et al. 1994. *Una aproximación pluridisciplinar al entorno de la vejez*, Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. 1956. *El Jarama*, Barcelona: Destino.
- Yubero, Santiago/Larrañaga, Elisa. 1999. “La imagen social del anciano”, en: Yubero, Santiago et al. (coord.), *Envejecimiento, sociedad y salud*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 59–81.
- Terán, Terán, Isabel: “Edadismo. Cuando lo que discrimina es la edad” (10.6.2021), en: <https://www.rtve.es/noticias/20210610/edadismo-cuando-discrimina-edad/2098428.shtml> [16.10.2021].

2 Diversidad funcional, vejez y envejecimiento a escena: danza y teatro

Julio E. Checa Puerta

***Sobre la belleza* (Sociedad Doctor Alonso), un remedio contra la aceleración**

Abstract: The boundaries between old age and disability are not always easy to define. The lack of images that propose constructions of the aged body capable of functioning as an alternative to the dominant stereotypes contributes to consolidate this lack of distinction. Both categories share, among others, the circumstance of being systematically underrepresented. For this reason, a show like *Sobre la Belleza*, by the company Sociedad Doctor Alonso, is a meritorious example of the way in which a cast made up exclusively of performers who exceed the hegemonic age limits on stage, can extend and question the narrow aesthetic margins prevailing and offer a valuable approach to the concept of beauty outside the conventional visual canon.

Key words: Old Age, Beauty, Scenics, Disability, Performance

Palabras clave: vejez, belleza, artes escénicas, discapacidad, performance

En nuestros sistemas hegemónicos de representación, dotados con unos códigos estético-visuales de perfiles recurrentes, rara vez la belleza queda identificada con la vejez.¹ Tampoco es lo habitual en el teatro. Sin embargo, no resulta infrecuente encontrar espectáculos en cuyos elencos figuran actores y actrices viejos. De hecho, se hace difícil considerar la idea de su retiro, más aún en el caso de las grandes figuras. Bien sea por el impulso vocacional, o por la perentoria necesidad de no renunciar a unos ingresos que les permitan seguir viviendo dignamente, la presencia de viejos cómicos en los escenarios no queda fuera de nuestro imaginario. Algunas biografías nos recuerdan, incluso, que tal o cual intérprete murió, literalmente, sobre las tablas de un teatro, lo que produce en el lector un gesto a medio camino entre la admiración y la melancolía. Si los intérpretes han desarrollado una carrera exitosa prolongada en el tiempo, sus últimos papeles siguen siendo protagonistas, a pesar de la lógica merma de facultades –la memoria, el cansancio que provocan las giras. . .-; y el aplauso final del público puede recoger

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020–116636GB-I00).

Julio E. Checa Puerta, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

tanto la aprobación por el trabajo ofrecido, como el homenaje a una trayectoria en la que no han faltado momentos brillantes que el público recuerda con gratitud, o de los que ha tenido noticia a través del testimonio de quienes los vieron actuar en el pasado. Tampoco escasean aquellos artistas que han desarrollado su larga carrera profesional dentro de ese otro grupo, casi anónimo, que el teatro denomina “característicos”, cuya intervención adquiere un perfil más discreto y son incorporados a los elencos para representar pequeños papeles, pues el peso de la acción dramática recae en artistas más jóvenes, en plenitud de facultades físicas, que encajan sin dificultad en la categoría de *bellos* y constituye, en ocasiones, la única razón para que sean reconocidos como artistas. A veces sucede que algunos actores se revelan como excelentes intérpretes en aquellos papeles que el azar o las circunstancias les tenían reservados para el final de su trayectoria profesional. Naturalmente, una parte de la historia del teatro occidental ha descansado sobre personajes de edad avanzada, preferentemente varones, si bien la técnica de la caracterización ha facilitado que intérpretes más jóvenes que los personajes encarnados parecieran creíbles. No resulta extraño, pues, encontrar en el repertorio habitual de nuestros teatros actores longevos, pese a que los escenarios son tan selectivos como otros medios de representación artística, a la hora de privilegiar o restringir la presencia de según qué grupos sociales o tipos de intérpretes, como puedan ser las personas y/o los actores viejos. Sin embargo, y aun con las huellas que el paso del tiempo haya ido depositando en estos artistas, su trabajo consiste generalmente en representar personajes con los que se da cuenta de caracteres estereotipados —Argan, Hamm, Harpagon, Krapp, Lear, Montenegro, Shylock, Vania, etc.—, cuyos rasgos acentúa el proceso de envejecimiento que cada uno experimenta y que, en líneas generales, responde a las ideas extendidas de forma más recurrente sobre la vejez. Pese a tratarse de un catálogo relativamente amplio —avaricia, desmemoria, desvarío, enfermedad, hipocondría, locura, melancolía, soberbia . . .—, se prescinde de la belleza, tanto como categoría estética como moral. Así pues, el teatro no ha sido ajeno a los modos generales de concebir las relaciones entre la belleza y la vejez en la sociedad; antes bien, se ha servido de ellos y ha consolidado estereotipos y reforzado algunos de sus mitos.

A pesar de lo anterior, la representación de la vejez, que históricamente ha dejado fuera una categoría como la belleza, parece recuperar algunos perfiles que se resisten a aceptar la norma que rige en el ámbito de la publicidad y de la moda, a la que tampoco son ajenos el teatro, el cine y la televisión; medios en los que, como subraya Jean Baudrillard, el cuerpo-imagen es el hegemónico y, al igual que sucedía con el cuerpo considerado fuerza de trabajo, no abandona su condición de objeto hasta convertirse en objeto funcional de salvación, que “ha sustituido literalmente al alma en su función moral e ideológica” (Baudrillard 1974: 155). El modelo *fuerte* de representación que determinan las leyes de la publicidad en la sociedad de consumo

se extiende a otros mecanismos de producción de imágenes más sutiles, como puedan ser las artes escénicas y audiovisuales, en los que el canon de belleza también queda asimilado exclusivamente a la juventud y la capacidad, haciendo del *edadismo* un fenómeno generalizado. El concepto de belleza reducido a un modelo estético-visual convierte esta categoría en mito, especialmente opresor en el caso de las mujeres (Wolf 1991).

No en vano, desde los primeros acercamientos teóricos al tema de la vejez, han prevalecido las imágenes de rechazo que, entre otras cosas, la identificaban con la fealdad. Así, en *De Senectute*, Cicerón incidía en el aspecto negativo de la vejez y fundamentaba su condición miserable en cuatro motivos; a saber, el apartamiento de las actividades, la disminución de la memoria, la pérdida de los placeres y la proximidad de la muerte. Es verdad, no obstante, que tampoco pasaba por alto algunas características positivas, ofreciendo ideas e imágenes que resultan productivas para un trabajo como el que vamos a describir, *Sobre la belleza*, que privilegia el control de la energía del cuerpo, su competencia, y preocupación por atender a una belleza natural que debe ser entregada como legado a las siguientes generaciones (Cicerón 2005). Por su parte, Séneca, en sus *Tratados morales*, no daba por sentada la idea de que los atributos positivos de la vejez – sabiduría o experiencia –, fueran algo más que estereotipos – “No juzgues, pues, que alguno ha vivido mucho tiempo por verle con canas y con arrugas; que aunque ha estado mucho tiempo en el mundo, no ha vivido mucho” (Séneca 2012: 62) –, lo que reforzaba la consideración eminentemente negativa que la vejez tendría a lo largo de la Edad Media, pues se identificaba con el cese de la actividad y la ruptura con el mundo, ideas que también prevalecerían en el Humanismo, pese a las apreciaciones más positivas de Luis Vives o de Tomás Moro.

Para el cristianismo, la vejez adquiere interés precisamente porque la fealdad de los viejos proporciona una imagen ilustrativa del pecado; de modo que no será hasta el siglo XVIII, con la excepción de algunos personajes de Shakespeare o Corneille, cuando comiencen a aparecer imágenes de ancianos majestuosos o conmovedores. Esta imagen positiva se extiende a lo largo del siglo XIX, pero la expansión del modelo industrial provocó “un creciente desprestigio de la vejez” y una progresiva marginación social que aparece de manera recurrente en nuestros días:

Vivimos en una sociedad que ensalza la juventud y niega el proceso natural de envejecimiento invitando a disimular sus efectos sobre el aspecto físico y a realizar actividades de ocio que transmitan una imagen juvenil. En general, se espera que los ancianos se comporten con dinamismo, pero paralelamente en el orden moral se les imponen obligaciones, en el modo de vestir, respeto a las apariencias y una importante represión en el terreno sexual. (Martínez/Polo/Carrasco 2002: 45)

Sobre algunas de estas ideas volverá Simone de Beauvoir (2010), quien sostiene que la vejez no debe ser entendida como un mero asunto biológico, sino también como un hecho cultural cuyo límite está mal definido y varía según las épocas y los lugares. Asimismo, advierte que se han desvanecido algunos de los ritos de paso que permitían reconocer el tránsito de un periodo a otro de la vida. Es por esto que la vejez debe ser atendida desde la geriatría (que se ocupa del asunto médico-clínico de la vejez), pero también desde la gerontología, que suma al plano biológico, psicológico y social. En efecto, mientras que la enfermedad es un accidente; la vejez es la ley de la vida. A pesar de ello, la representación de la vejez está plagada de tópicos y estereotipos: los viejos duermen mal, no se adaptan bien a los cambios y a las situaciones nuevas, manifiestan falta de interés y de curiosidad por el mundo, porque es algo que los fatiga, suelen estar tristes y, sobre todo, los viejos escandalizan cuando manifiestan los mismos sentimientos y reivindicaciones que los jóvenes. Según Beauvoir, prevalecen dos imágenes antagónicas de la vejez: la del anciano venerable de blancos cabellos, rico en experiencia, y las del loco que delira. Será otro filósofo austriaco, Jean Améry, quien se extienda algo más en la reflexión negativa acerca del envejecimiento cultural —“todo marchitar de un sistema de signos cultural es muerte o símbolo de muerte” (Améry 2011: 116)—, y considere que “el mundo aniquila al que envejece y lo convierte en un ser invisible que pasea por las calles” (2011: 84); lo que no puede hacernos obviar que se trata de una condición diversa, si bien en todos los casos se trata de la manifestación de “un mal incurable” que se resume en los conceptos de pena y sufrimiento” (2011: 54), tanto por la pérdida de capacidades cognitivas como por un deterioro físico que aproxima la vejez a la fealdad:

A menudo me detengo, consternado, ante esta cosa increíble que me sirve de rostro; escribía la amiga, detesto mi imagen: sobre los ojos, el sombrero, debajo, las ojeras, la cara demasiado llena; y ese aire de tristeza que proporcionan las arrugas en torno a la boca. Veo mi rostro de otros tiempos sobre el que ha venido a posarse una viruela de la que no curaré. (Améry 2011: 45)

La manera en que Améry observa la vejez tan solo como un mal irremediable recoge a su vez la idea de que no se trata de un estado de anormalidad, sino la verificación de una normalidad que afecta a todo cuerpo vivo y supone el cumplimiento de una función: “La vejez es la experiencia pautada o significada del desgaste del cuerpo y del futuro colmado que el desgaste refleja, y su diversidad es rastreada tanto espacial como temporalmente, ya como sabiduría, ya como enfermedad. La vejez es un foco de significado” (Venebra 2021: 432). A diferencia del cuerpo joven, sano y silente, el cuerpo viejo resulta a menudo ruidoso. Se hace presente “con una imagen y voz propia, es un cuerpo pesado, a veces dolorido, vigente como jamás antes lo hizo. De aquí que parezca comprensible la relación

natural que existe entre salud y juventud: pues quien es joven, habita un cuerpo en el “silencio de los órganos”, como denomina (Canguilhem 2004, cit. Aurenque 2021: 153). La sociedad contemporánea abunda en imaginarios negativos de la vejez, dominados por estereotipos, lugares comunes y diferentes mitos, como el de la homogeneidad de las personas mayores (Rodríguez 2010: 13–14), cuya participación en la vida social queda relegada a espacios marginales o a la invisibilidad: “No es verdad que las personas mayores sean todas iguales, al contrario, son cada vez más diferentes, puesto que acumulan experiencias individuales, concretas y personales que las hacen únicas (tampoco la experiencia corporal o la educación han sido las mismas)” (Freixas/Luque 2009: 195).

Uno de los fenómenos más llamativos respecto de las imágenes de la vejez sería la extensión de la gerontofobia, el miedo o prejuicio hacia las personas ancianas, y la gerascofobia, o miedo irracional a envejecer. Además, la dismorfofobia se define como un trastorno mental caracterizado por la preocupación excesiva ante la percepción de algún defecto en el aspecto físico y la distorsión de la propia imagen, que “no es una mera representación, en el sentido de ser una copia, un espejo o duplicidad espectral de las cosas del mundo, sino una significación que da sustento a prácticas y creencias sociales, que habla del mundo y construye el mundo social” (Rodríguez 2015: 233).

Dado que las representaciones sociales proveen de imágenes que pueden convertir lo inusual en familiar o, más aún, abrir la posibilidad de una revelación, al hacer que lo invisible se torne perceptible (Gastrón 2003: 177), parece lógico valorar la importancia de los acercamientos culturales a las imágenes sobre la vejez. Aquí es importante la revisión de los mecanismos de producción, así como la mayor o menor difusión e impacto de las imágenes a través de los distintos modelos representacionales, como el de las artes escénicas, en las que, al igual que sucede en la publicidad, el cine o la televisión, quedan fuera “aspectos importantes de la vida cotidiana, como el reconocimiento de la propia vejez, la relación con la cultura, los cambios en el entorno cotidiano” (Quintanar/García 2013: 34), y muchos otros que nos hacen pensar que se trata de una “una noción multidimensional, compleja, dinámica y relativa, pues no es fija, varía con el tiempo y está determinada por la cultura” (Robledo/Orejuela 2020: 97).

No escapa a este planteamiento la evidencia de que existe un fenómeno denominado edadismo, que contrapone las imágenes de la vejez a aquellas otras representaciones de la juventud, que la muestran como portadora exclusiva de la belleza corporal y de la productividad (López 2015). Algunos autores equiparan el término edadismo con otras categorías, tales como racismo o sexismo; esto es, como una realidad que indica rechazo, devaluación o discriminación (Higgs/Gilleard 2019). En su libro *Aged by culture*, Margarete Gullette (2018) llama la atención sobre la creación de diferentes divisiones y fragmentaciones que aíslan a los

individuos y que, en el caso de la vejez, se organizan a partir de un gran catálogo de ficciones de etapas. La principal ficción consiste en la idea de poder predecir ciertos atributos, estilos (o incluso más marcadamente “culturas”), intereses grupales, valores y hasta sentimientos. A su juicio, es prácticamente imposible para los individuos escapar del discurso cultural etario y de las narrativas sobre el envejecimiento. Por eso, Asunción Bernárdez sostiene que “si queremos cambiar las cosas, debemos cambiar las formas de hacer aparecer las cosas interviniendo en la manera de contarlas” (Bernárdez 2009: 32). Al considerar que las cosas aparecen más transparentes en lo espectacular que en la vida misma, se formula las siguientes preguntas:

¿Pueden ser espectaculares los cuerpos de las mujeres viejas? ¿Hay un lugar a la transparencia que aporta la juventud? ¿Hay lugar para el reconocimiento de la belleza? Cabe preguntarnos, ¿qué es lo espectacular? [. . .] Excluir a un grupo o un colectivo de la representación es excluirlo de la existencia social. (Bernárdez 2015: 43)

Así pues, y en líneas generales, parece que va aumentando la elaboración de discursos que reconocen el cuerpo viejo no solo como un soporte que revela la decadencia, sino un organismo vivo que altera el mundo circundante y modifica la estética, pues “un cuerpo bello, elegante, es apreciado en la medida en que puede convertirse en signo” (Suaya 2015: 620). Del mismo modo, algunos autores recogen la idea de Merleau-Ponty sobre el cuerpo como un vehículo para estar en el mundo (Van Rhyn/Barwick/Donnelly 2022) y rechazan el término edadismo por considerar que denota un prejuicio, frente a términos como envejecimiento, mucho más positivo o neutro:

Ageism is allied intersectionally with misogyny, racism, ableism, homophobia, classism, and other biases, in the sense that any of these prejudices, and certainly the compound ones (e.g. against women of color), are likely to worsen with the increasing age of the targets. (Gullette 2018: 252)

Dentro de este paradigma, el cuerpo seductor, listo para el consumo, nunca es el cuerpo de los viejos, por lo que la idea de asociar belleza y vejez se convierte prácticamente en un oxímoron. A juicio de Byung-Chul Han, “lo pulido, pulcro, liso e impecable es la señal de identidad de la época actual” (Han 2015: 6). Tanto es así, que los cuerpos viejos no se presentan como bellos; ni tan siquiera como susceptibles de producir belleza. Tal vez por esa razón, son muy pocos los trabajos escénicos con elencos conformados de manera íntegra por intérpretes viejos, más allá de alguna comedia o drama de pareja. Sin embargo, no faltan excepciones memorables, como el espectáculo *Kontakthof*, de Pina Bausch (1978), que supuso un hito en la escena europea contemporánea cuando la coreógrafa decidió recuperar en 1999 el montaje que había estrenado veinte años atrás con los bailarines profesionales

de su compañía. En esta ocasión, lo haría con un nuevo elenco, formado por personas mayores de sesenta y cinco años, sin experiencia como bailarines; proyecto que retomaría después (2008), con otro elenco compuesto por jóvenes menores de dieciocho años, igualmente aficionados.

En estos dos casos, la presencia física de los bailarines, su materialidad y su torpeza, resignificaban por completo una obra que, no lo olvidemos, tenía como título *Kontakthof*, esto es, “casa de citas” o prostíbulo. Los cuerpos de los intérpretes alteraban la lectura canónica del baile y de los códigos sociales de representación de la sexualidad y del deseo, entre otros, identificados a menudo como atributos más propios de la juventud, para examinarlos a través de cuerpos adolescentes o viejos, con sus insoslayables componentes de carencia y decadencia, respectivamente. Pina Bausch proponía mantener la situación dramática, pero reescrita mediante el cambio radical en la categoría de los ejecutantes, que pasaban de ser bailarines en plenitud física y artística, a individuos sin entrenamiento actoral, que no escondían su impericia. Gracias a esta alteración, la producción de sentido, mediatizada por la naturaleza de cada grupo de intérpretes, queda tan desplazada como para considerar que se trata de tres espectáculos distintos, pese a que la coreografía, el vestuario, la música, y todos los demás elementos de la puesta en escena se mantengan sin cambio alguno. De este modo, mientras que uno de los ejes que vertebraban la idea original venía determinado por el virtuosismo de la ejecución, en el caso del elenco formado por mayores de sesenta y cinco años, este aspecto quedaba relegado a un plano secundario, lo que facilitaba que adquiriesen mayor relieve otros aspectos que tenían escasa entidad en el estreno. En síntesis, y contra lo que se pudiera suponer a la vista de la elección de intérpretes, el resultado obtenido no se detenía en mostrar las consecuencias irreversibles del paso del tiempo, la decadencia, la tristeza o la soledad, sino más bien daba lugar a un espectáculo que en muchos momentos rezumaba vitalidad y deseo, tamizados por la particular expresión de los cuerpos de sus intérpretes, que se revelaron tan eficaces como eficientes.

Una noción de desplazamiento semejante se reconoce en muchos de los trabajos de la compañía Sociedad Doctor Alonso, ya que lo convierten en una estrategia retórica habitual, a la manera de las hipálages, en casi todas sus propuestas:

Situar algo fuera de su lugar, ámbito o espacio propio para indagar cómo este desplazamiento modifica el lenguaje tanto en cuanto a su gramática constitutiva como en lo que se refiere a la lectura que un observador puede hacer. Desplazarse para desvelar algo. Esta maniobra de desplazamiento se ha revelado como una herramienta eficaz para generar espacios de discurso poético que ponga en cuestión el status quo de nuestra comprensión de la realidad.²

2 En: <https://doctoralonso.org/societat/> [1.2.22].

El espectáculo titulado *Sobre la belleza*, que hemos podido ver casi veinte años después de su estreno,³ ofrece algunas analogías con el montaje de Pina Bausch, aunque también importantes diferencias. Quizás el parecido principal se fundamenta en la elección de un elenco íntegramente conformado por personas no profesionales del teatro o de la danza que superan los setenta años de edad. En la escena española contemporánea podemos encontrar algunos otros trabajos que parten de un planteamiento similar, como *The course of memory* (2016), de Louisa Merino, o *Diversas mujeres. Como espigas* (2021), de Laura Suárez. No obstante, cada caso requeriría de un análisis pormenorizado, pues poco más tienen en común unos con otros. En *Kontakthof* destaca el interés de la coreógrafa alemana por explorar, a través de una línea narrativa de trazos fuertes, los pliegues de la identidad, la atracción y el deseo. Por el contrario, en el caso del espectáculo *Sobre la belleza*, Tomás Aragay y Sofía Asencio indagan en el concepto de belleza y la expresión del tiempo en los cuerpos de nueve cuerpos singulares, que funcionan como contrapunto de una partitura no entendida como recurso diegético. De hecho, en muchos momentos del espectáculo parecería que el ritmo procede de los propios cuerpos, en lugar de venir acompasado con la partitura que se interpreta. Así, lo que se produce es un encuentro de ritmos, tiempos y energías; no una adecuación a códigos o reglas predeterminados. Los directores concibieron el espectáculo *Sobre la belleza* como una pieza que “pone el tiempo en escena [. . .] el tiempo mismo como materia. El centro único del discurso son la energía y las posibilidades de movimiento de cuerpos de gente que ha llegado ya a los 70 años”.⁴ En respuesta a un cuestionario que les remití con diferentes preguntas y consideraciones acerca del espectáculo,⁵ ambos creadores afirmaban que habían buscado trabajar con personas mayores, en el ocaso de sus vidas, para confrontarlos con la idea de belleza. La idea era construir un díptico, del que formaba parte otro trabajo, *Sobre la muerte*, en el que intervenían niños menores de diez años. En el caso de las personas mayores, se jugaba además con la proximidad fonética que el catalán ofrece entre las palabras *vejez* y *belleza* [vellesa/bellesa], y se evidenciaba que los cuerpos de estas personas no forman parte del canon de

³ El espectáculo *Sobre la belleza* pudo verse en La Casa Encendida (Madrid), los días 18 y 19 de septiembre de 2021, dentro del festival ÍDEM, organizado por esta institución. Ficha técnica: Idea original y dirección: Tomàs Aragay. Composición musical e interpretación: Agustí Fernández. Interpretación musical: Jordina Millà. Asistente de dirección: Sofía Asencio. Intérpretes: Iñaki Arregui, Salvador Baena, María Teresa Fors, Constantina Puche, Antonio Ramírez, Eulàlia Sariola, Andreu Teixidor, M^a Lluisa Torras y Mercè Vallverdú.

⁴ En: <https://doctoralonso.org/peces/sobre-la-bellesa/> [12.7.22].

⁵ Cuestionario recibido el 21 de noviembre de 2021. Les agradezco a ambos su generosidad. Todos los entrecomillados pertenecen a esta entrevista.

belleza que la sociedad reconoce, lo que provoca que sus cuerpos queden “fuera de circulación a todos los niveles”. En la génesis de este trabajo, se planteaba la escritura de una partitura de sesenta minutos, totalmente independiente del desarrollo escénico, pues se trataba de huir de la música como acompañamiento de las acciones y, asimismo, de ofrecer un uso elocuente de los silencios; algo que se podría resaltar a través del encuentro de las dos líneas de creación que se debían cruzar sobre el escenario, la de la música y la del movimiento de los cuerpos. Además, existía también la premisa de partir exclusivamente del cuerpo y sus gestos, obviando cualquier discurso verbal más reivindicativo, biográfico o nostálgico: “queríamos hacer una pieza puramente formal, de movimiento, buscando junto a ellos momentos de éxtasis y belleza escénica”. La pieza original fue estrenada casi veinte años antes, con un elenco que aportaba al trabajo, según los directores, un tono algo más áspero y apagado:

Hemos notado que pasados casi veinte años desde esa primera pieza hasta esta nueva versión, los cuerpos y la actitud de la gente mayor de este país han cambiado. Ahora son más activos, se cuidan más, hacen yoga y gimnasia y tienen una vida social y cultural más abierta y participativa. La gente del primer elenco, también maravillosa, venía de un marco cultural más cerrado, menos activo y menos sano.

Aunque se rechazaba el empleo del discurso verbal más *reivindicativo*, lo cierto es que se trataba de romper “el marco de juventud-energía-diversión como el único marco posible que la sociedad de consumo capitalista dibuja en relación a lo bello-feliz”. Como veremos, *Sobre la belleza* es una obra escénica que también dialoga constantemente con algunas de las representaciones culturales más reconocidas sobre la belleza y sobre la vejez, al tiempo que busca resquicios adecuados para concebir la belleza desde un paradigma diferente, esto es, el que se encuentra en los “medios tonos” (Gomez/De Paula 2012: 15) y que se aproximarían a la idea de belleza tal y como la expresa Junichiro Tanizaki (2014), para quien lo bello “no es una sustancia en sí, sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producidos por yuxtaposición de diferentes sustancias” (Tanizaki 2014: 39). Además, en diversos momentos de este espectáculo, es difícil reconocer la delgada línea que separa el cuerpo viejo del cuerpo discapacitado, pues ambos han sido presentados históricamente como prótesis narrativas (Snyder/Mitchell 2000), y alteran y enriquecen la experiencia estética: “disability aesthetics embraces beauty that seems by traditional standards to be broken, and yet it is not less beautiful, but more so, as a result” (Siebers 2010: 3). Uno de los elementos comunes a los regímenes de la vejez y de la discapacidad se encuentra en la diferente gestión de la energía, como sostiene Tomás Aragay:

Un cuerpo mayor no puede realizar según qué movimientos ni según a qué velocidad; pero, a la inversa, un cuerpo joven no puede habitar la lentitud o descubrir la fragilidad como sí lo hace uno viejo. Un cuerpo viejo tiene una energía limitada, mientras un cuerpo joven tiende a desparramarla sin sentido. Un cuerpo viejo ha adquirido profundidad y huellas, mientras un cuerpo joven transita por la ligereza y aún es un libro por abrir.

En el espectáculo, de poco más de una hora de duración, intervienen nueve actores-bailarines, cinco mujeres y cuatro hombres, más dos músicos, que ejecutan al piano, situado en la parte posterior del escenario, diferentes fragmentos melódicos, subrayados por notas graves y por silencios. La propuesta desde un principio consistía en la escritura de esa partitura de 60 minutos que posteriormente se debía interpretar al tiempo que los actores ejecutaban diferentes acciones y movimientos sobre el escenario, un linóleo blanco, desnudo, iluminado con diferentes volúmenes y tonos de luz, entre los que predomina también el blanco. Algunas sillas al fondo de escenario, ocupan el lado izquierdo del espectador, junto al piano. Los movimientos ejecutados por los intérpretes se distribuyen en solos, dúos o movimientos de grupo.

A lo largo de los últimos veinte minutos del espectáculo, el escenario estará totalmente ocupado por varias hileras de macetas con flores, que los intérpretes irán depositando de forma pausada hasta formar una retícula en la que se deja un único hueco, luego ocupado por una de las intérpretes, al final de la pieza. Hasta ese momento, cada uno de los intérpretes ocupa individualmente el centro del proscenio y, al igual que sucedía en *Kontakhof*, se muestra frontalmente al público durante un breve lapso de tiempo, antes de ejecutar algunos gestos y movimientos simples o adoptar diferentes posturas. En casi todos estos movimientos y gestos –tumbarse, levantarse, posar, hacer pequeñas carreras. . .–, destaca la expresión de la naturalidad, de la pausa, del abandono y de cierta relajación, que no oculta la dificultad de la ejecución o la conciencia sobre las limitaciones del propio cuerpo.

Cada una de las series de movimientos que ejecuta cada individuo funcionan como rasgos caracterizadores, al igual que sus ropas, cómodas, pero muy diferentes entre sí, entendidas a su vez como signos marcadamente individualizadores. A través de sus cuerpos, gestos y ropajes, apreciamos el cuestionamiento de una de las principales imágenes estereotipadas de la vejez, esto es, la que se concibe como un grupo homogéneo de sujetos sobre el que se hace difícil establecer distinciones y reconocer su individualidad, para cualquier mirada poco atenta. Aunque la materialización de algunos movimientos resulta más evidente, como la leve cojera de uno de los intérpretes, en todos los casos es posible apreciar diferentes ritmos de ejecución, evidentes variaciones de la energía, la demanda de ayuda para la realización de algunos de ellos y que expresan las limitaciones de un cuerpo concreto o la posibilidad abierta de la caída o del error. También serán muy abiertos algunos de los movimientos de grupo, a medio camino entre un

baile espontáneo y los juegos, como “seguir al líder”, en los que el foco de atención, la dirección o la velocidad cambian constantemente a la manera de las improvisaciones, aunque tampoco faltan ejemplos de pantomima, como la que recuerda una fiesta campestre y su correspondiente posado para una foto de grupo, o la que reproduce acciones de la vida cotidiana, como el encuentro, el paseo o la conversación.

Todas estas acciones expresadas a través de pantomimas revelan alegría, sociabilidad, curiosidad por conocer o defensa de la intimidad y del pudor, aspectos que también subvierten diferentes imágenes e imaginarios convencionales de la vejez, a la que se atribuye convencionalmente tristeza, malhumor, soledad, fealdad, desinterés por el mundo, incomunicación, asexualidad o discapacidad, entre otros rasgos que este espectáculo cuestiona. Sin embargo, no puede decirse que se ofrezca una imagen complaciente o romantizada de la vejez, pues los cuerpos de los intérpretes se muestran también en su fragilidad y es difícil no pensar en la muerte en la parte final del espectáculo, cuando el escenario queda teñido por una luz fría y los sonidos del piano aumentan su volumen hasta conformar la evocación de una tormenta, o cuando se hacen especialmente manifiestos algunos “huecos” dentro del grupo: una silla vacía, una maceta sin colocar, o un cuerpo tumbado entre las flores, escena que dota de sentido a la reflexión expresada por Cicerón:

Es verdad que no hace el trabajo que hacen los jóvenes, sin embargo, el timonel hace cosas mejores y de más responsabilidad. Trabajo que no se realiza con la fuerza, velocidad o con la agilidad de su cuerpo, sino con el conocimiento, la competencia y la autoridad. De ningún modo la vejez carece de estas cualidades, por el contrario estas aumentan con los años, a menos que os parezca que yo haya puesto fin a mi actividad porque no participo en ninguna guerra [. . .] Trabajan sus campos sabiendo que probablemente no van a ver sus frutos: *planta árboles para que los disfruten las generaciones venideras*, afirma nuestro Estacio en su obra *Sinéfebis* [. . .]

A mí, como he dicho anteriormente, me agrada por su propia naturaleza, y por su belleza natural, por la alineación de las filas de estacas, y la operación de rodrigar y sembrar por mugrones las cepas, podar unos sarmientos y acodar otros. (Cicerón 2005: 14–24)

En *Remedio a la aceleración: ensayos sobre la resonancia* (2018), Harmut Rosa defiende que el ritmo acelerado de la modernidad tardía incide negativamente en el modo de vida de los sujetos, lo que justifica la necesidad de encontrar remedios contra la aceleración. Entre ellos, son esenciales las experiencias de resonancia, como la experiencia del esplendor o la belleza contrarias a la idea de alienación, pues tienen la virtud, entre otras, de combatir la muerte social y nos transportan más allá de nosotros mismos (Rosa 2018), al tiempo que nos obligan a ofrecer una mirada comprometida hacia los cuerpos que se nos muestran, en lugar de una mirada detenida,

indiferente o de rechazo (Garland Thomson 2006), como parecen propiciar la mayoría de formas de representación de la vejez. Si el juicio de belleza pone orden en las emociones y deseos de quienes lo formulan, como defiende Roger Scruton (2017), el espectáculo *Sobre la belleza* supone todo un ejercicio de deconstrucción sistemática del orden de representación dominante, que ignora la vejez como materia escénica y como asunto de contemplación, capaz de poseer y producir belleza; y de cuestionamiento de los imaginarios de la vejez más recurrentes, que la identifican con una larga lista de lugares comunes, como la falta de singularidad o el deseo de formar parte activa en la vida social. A través de prácticas que denotan la sabiduría para colocar la energía al servicio del cuerpo y no al contrario, los nueve cuerpos que se muestran en escena son otras tantas formas de identidad y de belleza.

Bibliografía

- Améry, Jean. 2011. *Revuelta y Resignación. Acerca del envejecer*, Valencia: Pre-Textos.
- Aurenque, Diana. 2021. "Fenomenología de la vejez y el cuerpo como anclaje del tiempo: "Se debe ser viejo para reconocer lo breve que es la vida", en: *Valenciana* 27: 147–168.
- Baudrillard, Jean. 2009. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid: Siglo XXI.
- Beauvoir, Simone de. 2010. *La vejez*, Barcelona: De Bolsillo.
- Bernárdez, Asunción. 2009. "Transparencia de la vejez y sociedad del espectáculo: pensar a partir de Simone de Beauvoir", en: *Investigaciones Feministas* 0: 29–46.
- Cicerón, Marco Tulio. 2005. *Sobre la vejez* (traducción de Rosario Delicado), Madrid: Tal-Vez.
- Garland Thomson, Rosemarie. 2006. "Ways of Staring", en: *Journal of visual culture* 5.2: 173–192.
- Gomes Menezes, Kelly Maria/ Paula Frota, Maria Helena de. 2012. "Corpos velhos e a beleza do crepúsculo: um estudo sobre os (re)significados da corporeidade na velhice", en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 9: 7–16.
- Freixas, Anna/Luque, Bárbara. 2009. "El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores", en: *Política y Sociedad* 46: 1–2: 191–203.
- Gastrón, Liliana. 2003. "Una mirada de género en las representaciones sociales sobre la vejez", en: *La Aljaba* 8: 177–192.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2011. "Ageing abjection and embodiment in the fourth age", en: *Journal of Aging Studies* 25: 135–142.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2013. "The fourth age and the concept of a 'social imaginary': a theoretical excursus", en: *Journal of Aging Studies* 27: 368–376.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2014. *Cultures of ageing: Self, citizen and the body*, Routledge.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2017. "Ageing, corporeality and social divisions in later life", en: *Ageing and Society* 37: 1681–1702.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2018. "Unacknowledged distinctions: Corporeality versus embodiment in later life", en: *Journal of Aging Studies* 45: 5–10.
- Gullette, Margaret M. 2018. "Against 'aging' –How to talk about Growing Older", en: *Theory, Culture & Society* 35.7–8: 251–270.
- Han, Byung-Chul. 2015. *La salvación de lo bello*, Barcelona: Herder.

- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2020. "The ideology of ageism versus the social imaginary of the fourth age: two differing approaches to the negative contexts of old age", en: *Ageing and Society*, 40: 1617–1630.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2022. "Is ageism an oppression?", en: *Journal of Aging Studies* 62: 1–6
- López, María del Pilar. 2015. "Revisión teórica y empírica desde la psicología sobre representaciones sociales del envejecimiento y la vejez en Latinoamérica y España (2009–2013)", en: *Revista Científica General José María Córdova* 14.17: 149–196.
- Martínez Ortega, Mari Paz/Polo Luque, María Luz/Carrasco Fernández, Beatriz. 2002. "Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media", en: *Cultura de los cuidados* 11: 40–46.
- Quintanar, Fernando/García, Carlota Josefina. 2013. "Perfil de las representaciones de la vejez mediante un test proyectivo de frases incompletas (FIIRAV-I)", en: *Psicología y Salud* 23.1: 33–43.
- Robledo, Carlos Arturo/Orejuela, Johnny Javier. 2020. "Vejez y ser persona vieja: una aproximación al estado del arte de la cuestión", en: *Diversitas: Perspectivas en Psicología* 16.1: 93–112.
- Rodríguez Daza, Karen. 2010. *Vejez y Envejecimiento*, Bogotá: Universidad del Rosario.
- Rodríguez Zoya, Paula G. 2015. "Visualidades *antiaging*. La producción imaginal del control del envejecimiento y la conservación de la juventud", en: *Culturales* 3.2: 229–262.
- Rosa, Harmut. 2018. *Remedio a la aceleración. Ensayos sobre la resonancia*, Barcelona: Ned.
- Scruton, Roger. 2017. *La belleza*, Barcelona: Elba.
- Séneca, Lucio Anneo. 2012. *Tratados morales*, Madrid: Espasa.
- Siebers, Tom. 2010. *Disability Aesthetics*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Suaya, Dulce. 2015. "El cuerpo de la vejez desde una perspectiva de género. Aproximaciones desde *La vejez*, de Simone de Beauvoir", en: *Cad. Cedes, Campinas* 35: 617–627.
- Snyder, David T./Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prothesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Tanizaki, Junichiro. 2014. *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela.
- Van Rhyen, Brianne/Barwick, Alex/Donnelly, Michell. 2022. "Embodied experiences and existential reflections of the oldest old", en: *Journal of Aging Studies* 61: 1–9.
- Venebra, Marcela. 2021. "Fragilidad del futuro: fenomenología de la vejez", en: *Areté. Revista de Filosofía* 33: 415–435.
- Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty Myth*, New York: William Morrow and Co.

Alba Gómez García

Los años (no) bailan. *Las Muchas y Las Muchísimas*, de Mariantònia Oliver

Abstract: the essay analyzes two choreographies made by women between 70 and 90 years old who are unfamiliar with the codes of contemporary dance. I focus on their creative processes, based on the sharing of life experiences. Moreover, I pay attention to the narrative and media strategies of redefining themselves as a dance collective throughout an agreed common identity so as to set up an “uncertain self-disabled voice”. On the one hand, this identity invention aims at the visibility and vindication of a women’s generation who grew in the Spanish and the European postwar period. On the other hand, both performances intend to give them the opportunity to enjoy their moving bodies.

Key words: Contemporary Dance, Gender, Ageing, Functional Diversity, Storytelling

Palabras clave: danza contemporánea, género, envejecimiento, diversidad funcional testimonio

1 Introducción

Poco antes de morir en 1934, Santiago Ramón y Cajal publicó una singular autobiografía que articuló en torno a las dolencias y las enfermedades más comunes en los hombres octogenarios.¹ El médico y científico no quiso salir indemne de esta moderna cartografía o manual de la vejez que es *El mundo visto a los ochenta años*, y compartió ciertas confidencias acerca de los síntomas descritos, si bien, advertía a sus lectores de que no se preocuparan tanto por las arrugas, como de preservar su curiosidad intelectual. Este excepcional documento legado por una de las figuras prominentes de la Historia de la ciencia, introduce este ensayo pre-

1 La investigación se enmarca en el proyecto *The Uncertain Self Disabled Voice*, realizado en la Universidad de Passau con el apoyo la Fundación Alexander von Humboldt. Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020–116636GB-I00).

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

cisamente porque representa la antítesis de su objeto de interés: un sujeto autorizado para narrar su vida de manera coherente, según los códigos establecidos por el género de la autobiografía, y que además resulta digna de suscitar el interés del mercado editorial. Más allá, los umbrales y los exteriores de estas coordenadas autoriales y literarias afrontan una inmerecida aureola de desconfianza, hacia otras vivencias y otras formas de presentación en la vida pública.

El objetivo de este ensayo es analizar los procesos de creación y la formalización de dos obras escénicas de la coreógrafa, intérprete y pedagoga Mariantònia Oliver. Pese a sus diferencias estéticas y propósitos sensiblemente distintos, tanto *Las Muchas* (2012) como *Las Muchísimas* (2018) están protagonizadas por mujeres no familiarizadas con los códigos de la danza, de entre 70 y 90 años. La metodología de creación se basa en la puesta en común de testimonios y en la invención y el acuerdo de una identidad colectiva para visibilizar y reivindicar una generación de mujeres que creció en la posguerra –española o europea, pues las voluntarias proceden de diversos lugares–, en la mayoría de los casos, sin libertad para tomar sus propias decisiones. Sin embargo, estas esposas, madres, abuelas y cuidadoras han desempeñado un papel crucial en el mantenimiento de los núcleos familiares y la economía doméstica, con el beneficio que ello ha reportado a las generaciones posteriores. Por añadidura, estas coreografías invitan a las participantes a disfrutar de sus cuerpos y de su novedosa, por insospechada, condición escénica.

2 La brecha de género en el envejecimiento de las mujeres

El envejecimiento demográfico ha merecido últimamente alguna atención por parte de las instituciones y las políticas estatales, debido al impacto político, económico y social que entraña este fenómeno, y los desafíos que plantea a las sociedades posindustriales: la jubilación y la sostenibilidad de las pensiones, la asistencia sanitaria, la dependencia y la discapacidad, la gestión de residencias, geriátricos y centros de día, el envejecimiento activo, etc. Más del 19% de la población en España supera los 65 años y se espera que su proporción aumente. Si bien nacen más hombres que mujeres, ellas son mayoritarias porque tienen más esperanza de vida, pero el riesgo de exclusión es también más elevado. En cualquier caso, España no es el país más envejecido de Europa, si se lo compara con Italia, Grecia, Portugal o Alemania (Pérez Díaz et al. 2020).

El envejecimiento en los países económicamente desarrollados está llamado a ser uno de los protagonistas notables de la agenda mundial de las próximas déca-

das. En España, su incidencia ha colocado en el foco de interés dos cuestiones básicas para la sostenibilidad social a medio y largo plazo: la discapacidad y la dependencia. Se trata de dos realidades diferenciadas, pero cuya estrecha interacción “[está] obligando a reformular reiteradamente la propia concepción de la discapacidad y el modo de operativizarla (sic) para su estudio” (Abellán et al 2011: 5).² En las últimas tres décadas, la evolución terminológico-semántica en torno a la discapacidad ha revelado un cambio del marco conceptual para comprenderla. Según Abellán et al. (2011), la sustitución del modelo médico por otro biopsicosocial³ ha propiciado nuevas y más matizadas nociones sobre qué es la discapacidad y, por añadidura, la dependencia. Desde esta perspectiva, la dependencia iría asociada a la discapacidad, pero no necesariamente al revés.⁴ Además de las consecuencias de carácter político, económico y social que implica el proceso de envejecer, es importante tener en cuenta la dimensión individual, subjetiva y cultural del individuo. Vivir más años supone asistir a una cierta degradación física y cognitiva, y a la inexorable pérdida de referentes, en un sentido amplio; al decir de Ramón y Cajal: “esos lugares amados [que] cambian como las decoraciones del teatro, y tales mutaciones nos privan del placer de conocerlos y evocar recuerdos gratos y emociones placenteras” (Ramón y Cajal [1934], cap. V). No en vano, el envejecimiento de las mujeres adquiere connotaciones distintas que responden a la desigualdad de género institucionalizada.

En primer lugar, su mayor esperanza de vida, como factor biológico independiente, contribuye a la prevalencia de viudas, que tienden a vivir solas conforme la socialización específicamente femenina que recibieron –esto es, subyugada al rol masculino–, y por la cual habrían asumido que un acontecimiento crucial en sus vidas como el matrimonio, no debe postergarse más allá de la edad adulta, ni tampoco repetirse, en virtud de la lealtad debida al esposo fallecido. La decisión de no contraer nuevas nupcias se explica por el temor a perder la libertad e independencia adquiridas tras la muerte del cónyuge (López Doblás et al. 2014). En segundo lugar, las mujeres mayores de 65 años están expuestas a un mayor riesgo de po-

2 Los autores de este estudio concluyen que “la dependencia lleva camino de convertirse en núcleo de la epistemología de la discapacidad” (Abellán et al. 2011: 8).

3 La aproximación biopsicosocial deriva de la Clasificación Internacional del Funcionamiento, la Discapacidad y la salud (CIF), de la Organización Mundial de la Salud. Actualizado en 2001, este índice, que se pretende universal y transcultural, aún considera la discapacidad como una manifestación negativa del estado de salud que implica limitaciones en el desarrollo de una vida “normal” y restricciones en la participación de la vida pública (Egea/Sarabia 2001: 24).

4 La dependencia constata una dificultad en la realización de una actividad cotidiana, para la que una persona solicita la ayuda de otros: “Esta relación personal o social, inherente a la dependencia, es la que distingue a esta última de la discapacidad, que no siempre lleva consigo una situación de dependencia” (Abellán/Esparza 2010: 199).

breza a causa de su instrucción desigual, la brecha salarial y las altas tasas de desempleo femenino. En España, el conjunto de estos factores se salda con pensiones contributivas de jubilación y viudedad menos cuantiosas, incluso cuando estas son casi siempre su principal y única fuente de ingresos (Alaminos/Ayuso 2019).

En tercer lugar, el sistema de género (Roca i Girona 1996), los estigmas que determinan y aproximan los significados de la feminidad y la discapacidad, provocan una creciente exclusión de las mujeres de la esfera pública. La interacción del género, la edad, la discapacidad y/o la dependencia en cada contexto tiene efectos individuales dispares, si bien, estas situaciones suelen confluír en una desigualdad jurídica, económica y social, manifiestas en su realidad cotidiana (Checa/Gómez 2022: 9–12). Asimismo, los perfiles que se adentran o participan ampliamente de estos rasgos, empujan a la mujer en proceso de envejecer hacia la marginación del sistema de géneros y de las reivindicaciones políticas de movimientos sociales o civiles de naturaleza menos diversificada (Shakespeare 1996). En último lugar, la autopercepción y la biografía individual diferencian el envejecimiento entre mujeres y hombres. Así, ellas tienden a pensar que la sociedad las penaliza por haber perdido el atractivo físico y su agencia, ambos convencionalmente ligados a la juventud y a la edad adulta (Freixas 1991: 74). Esta percepción negativa se refuerza con imágenes que perpetúan los estereotipos de género tradicionales, de los cuales se hacen eco los discursos de los medios de comunicación o de la industria cultural. En este ámbito, llama la atención la escasa presencia de mujeres; que, en el teatro, la danza o el cine, aumenta dramáticamente a medida que envejecen las artistas. De ahí que, tal y como sucedía en el pasado, las actrices y bailarinas, cuya vida se ha desenvuelto expuesta al público, suelen retirarse antes que sus compañeros varones, en general, por la falta de oportunidades laborales donde se requieran perfiles artísticos adecuados a su edad (Schwaiger 2012).

Una de las causas estructurales que explica la presencia limitada de estas mujeres en el imaginario cultural enlaza con la falta de medios para legar su testimonio. Históricamente, la biografía y la autobiografía no han sido géneros literarios accesibles a las mujeres ni otros grupos marginalizados (Beverley 1987; Couser 2001). Por eso, resulta valioso cualquier ejercicio de escritura testimonial que conduzca a la propia valoración de la subjetividad (Caballé 1998). Rara vez, las artistas se aventuran a dejar por escrito sus vivencias, porque son conscientes de su cuestionada reputación social, lo cual termina de arrinconarlas en los márgenes de la historia del teatro, la danza y el cine.

Este contexto pone de manifiesto la desigualdad estructural y la complejidad que afrontan las mujeres mayores de 65 años, con o sin diversidad funcional, y frecuentemente en situación de dependencia. Semejante evidencia sirve como acicate para el estudio de *Las Muchas* y *Las Muchísimas*, de Mariantònia Oliver. Es importante anotar que ambas coreografías fueron concebidas desde un para-

digma artístico y no rehabilitador. Precisamente, el trabajo de Oliver destaca por su sensibilidad hacia las mujeres mayores y la importancia de visibilizarlas sobre el escenario, y ha frecuentado y combinado ambos paradigmas a lo largo de su dilatada trayectoria como coreógrafa, intérprete y pedagoga.⁵

3 *Las Muchas* (2012)

Las mujeres nacidas en España o que crecieron en el país entre 1920 y 1950, comparten la característica generacional de haberlo hecho en un régimen autoritario sustentado por una ideología nacionalista y ultraconservadora, en un contexto económico, social y cultural marcado por las secuelas de la Guerra Civil. La política de género del franquismo adoptó medidas para incentivar la natalidad y contrarrestar así los estragos demográficos causados por la guerra, el exilio republicano, la represión de los vencidos y las bajas registradas con motivo de la Segunda Guerra Mundial. La promoción del hogar y la maternidad señalaban un deber patriótico que las mujeres debían atender para corresponder el sacrificio consumado por sus compañeros en el frente. El éxito de la operación dependía de que unas y otros asumieran y transmitieran a las generaciones venideras los roles de género tradicionales. La Iglesia católica y la Sección Femenina trabajaron conjuntamente con el fin de perpetuar las diferencias y desigualdades entre mujeres y hombres. Como consecuencia de la instrumentalización del cuerpo femenino a expensas del Estado, el nacionalcatolicismo reservó para la mujer un rígido y sesgado abanico de identidades sujetas a la clase social y la edad, cuya máxima quedó totalizada en el modelo de la mujer nacionalcatólica. Si no lograba contraer matrimonio y formar una familia, la mujer podía consagrarse al culto religioso o de la patria (Morcillo 2015).

Las protagonistas de *Las Muchas* vivieron su juventud y madurez en la privacidad y el anonimato del hogar, bajo la tutela de sus padres y maridos.⁶ La oportunidad de explorar otras trayectorias vitales alternativas no estuvo a su alcance y algunas acusan la privación de determinadas experiencias, que habrían podido ayudarlas a conocerse a sí mismas. El título de *Las Muchas* alude justamente al efecto producido por la sustracción de la posibilidad de elegir una identidad pro-

5 Entrevista inédita con Mariantònia Oliver, realizada el 12 de diciembre de 2020. El resto de citas procede de esta fuente.

6 Cabe recordar la despersonalización mediante el tratamiento público que recibían tras casarse como “señoras de” seguido del apellido del cónyuge, en sustitución del nombre propio y los apellidos originales.

pia, distintiva.⁷ *Las Muchas* –y, más adelante, *Las Muchísimas*– investiga esos yoes censurados: un yo cómplice de la danza liberada de los imperativos del género y la salud como vía para recuperar experiencias corporales placenteras, negadas por regímenes políticos y clericales misóginos, y el sistema de producción capitalista en reclamo de su total entrega.⁸ Así, es importante prestar atención al proceso creativo de *Las Muchas*, ya que una de sus metas comienza a gestarse en el momento en que Oliver reúne a un grupo de voluntarias no familiarizadas con los códigos de la danza y alienta, en los sucesivos ensayos, a la transformación de los cuerpos no escénicos –no seductores, no ágiles y no aptos para las artes, conforme el desdoro del que la vejez es objeto en las culturas occidentales–, en cuerpos efectivamente escénicos, empleando para ello un paradigma artístico. Pese a su envergadura, el proceso se mantiene parcialmente oculto al público, si bien, en la presentación de la coreografía, los espectadores y espectadoras pueden comprobar las nuevas e insospechadas potencias que el trabajo colectivo de las voluntarias y su contacto con el escenario arrojan en provecho del lenguaje de la danza, así como de la comprensión y ampliación de los significados de la vejez, la discapacidad y la dependencia.

Las Muchas es un solo de Oliver acompañado de la proyección de una película grabada en el taller que dio origen a la pieza, gracias a la colaboración de un grupo de mujeres de Maria de la Salut (Mallorca). La coreografía se divide en dos partes: en la primera, ella establece un diálogo corporal con la ausencia del grupo de mujeres, a través de la imagen audiovisual. La ausencia se torna presencia cuando, en los últimos minutos de la obra, las bailarinas aparecen en escena. Para que se produzca este acontecimiento escénico, el paso de la ausencia a la presencia, Oliver ensaya con las voluntarias en un taller de varios días de duración. Así es como *Las Muchas* ha podido repetirse en varios municipios, con gru-

7 Ficha técnica: la creación e interpretación corre a cargo de Mariantònia Oliver y las imágenes, de Cecilia Molano. La música es de Santiago Latorre, Paolo Conte y Dalida. El espacio lumínico es obra a su vez de Manu Martínez. Los ayudantes de producción y dirección son Jaime Manresa, Aina Pascual e Ingrid Medina. Además, el ayudante técnico es Rafael Mir. Por último, la fotografía la firman Javier Fernández, Carles Doménech y Mariantònia Oliver.

8 Los vectores del género y de la salud funcionan como engranajes del sistema de producción. En cuanto al primero, el baile era –aparte de inmoral, a ojos de la Iglesia– el lugar de encuentro entre mujeres y hombres en el cual, para favorecer su reproducción, el orden social suspendía temporalmente la segregación sexual. En cuanto al segundo, pueden apuntarse los beneficios de la danzaterapia en el retraso del envejecimiento de las personas mayores, sin que los criterios artísticos estén llamados a cumplir un papel relevante. En este sentido, cabe destacar la impresión de Oliver sobre la dificultad de culminar las convocatorias para celebrar los talleres de *Las Muchas*: “No es fácil, hay una sobredosis. La gente jubilada está muy ocupada, hay mucho consumo de talleres, grupos de teatro, de gimnasia . . .”.

pos diferentes, aunque la película es siempre la misma. Estos talleres inauguran espacios de encuentro privilegiados para el intercambio. Los temas a trabajar abordan las dificultades de estas mujeres para relacionarse social y sexualmente, moverse en el espacio público y en el espacio doméstico y cómo se comportan sus cuerpos en ambos casos. Las participantes también reflexionan sobre lo que les fue vedado por ser mujeres. La verbalización de estas experiencias toma cuerpo una vez que la coreógrafa las invita a ahondar en el placer del movimiento, aprendiendo coreografías sencillas que, desde la asunción serena de sus propios límites, sirven como vehículo de expresión afirmativa y contribuyen a afianzar la confianza en sí mismas; por ejemplo, atreviéndose a mostrar juguetonamente sus piernas o levantando sus faldas con picardía.

En la primera parte de *Las Muchas*, la coreógrafa e intérprete presta su cuerpo al colectivo para el que reclama la atención del público, esto es, el conjunto de mujeres ausentes de la escena en el momento inicial.⁹ Una voz en *off* –la de Oliver–, se presenta con su nombre propio y advierte que posee otros –en ella hay más de una mujer–, y los enumera. Mientras baila, Oliver habita poco a poco el espacio, afirma su presencia, y evoca y convoca a sus bailarinas en silencio, con la determinación de reivindicar la dignidad de la vejez en femenino y la dignidad de una generación obligada a cargar sobre sus hombros el peso de injustas imposiciones políticas, económicas, sociales y culturales. A continuación, aparecen en la pantalla once cuerpos. Son las voluntarias del primer taller celebrado en Maria de la Salut. Las imágenes sugieren la dinámica de exploración lúdica que condujo el proceso de creación de *Las Muchas*: once mujeres, sentadas en once sillas enfiladas contra la fachada de una vieja casa de pueblo, palpan sus cuerpos y extremidades, sus rostros y los de sus compañeras próximas. Tras un fundido, se proyecta una escena interior, en blanco y negro, donde algunas mujeres ensayan poses con gesto divertido y un tanto teatral. Después, las once aparecen bailando ante la fachada y, como si fueran el producto de una alucinación, se difuminan hasta desaparecer. La música de Paolo Conte (“Novecento”) y las voces y risas en *off* de las mujeres durante los ensayos, acentúan el humor y el tono festivo de la pieza. Lo mismo sucede con la coreografía a la que acompaña “Matilda”, de Harry Belafonte: sentadas en sus sillas, las mujeres ejecutan una sencilla coreografía. Durante la proyección, Oliver no ha dejado de bailar con ellas. En suma, la película enfatiza las cualidades de la fragilidad y de lo efímero, y cataliza un efecto fantasmagórico propiamente cinematográfico. Sobre todo, ensalza la ausencia –entendida en un sentido amplio–, acaso familiar para el público, que envuelve a sus protagonistas: es la ausencia que protesta por un trato innmercedo

9 La coreógrafa e intérprete afirma no representar a las protagonistas de la pieza.

y continuado, o la ausencia que rememora con ternura a quienes nos cuidaron y educaron como si fuésemos sus hijas e hijos. Si bien la película reúne a un conjunto de mujeres como una suerte de paisaje humano, homogéneo y representativo de la generación de la posguerra española, sin embargo, cada voluntaria dispone de su espacio y, si lo desea, puede escenificar su identidad. Esto es posible por la combinación de planos generales con otros más cortos, que captan de forma pormenorizada los rasgos distintivos de los rostros y sus expresiones, así como sus movimientos sutiles, serenos y cautivadores.

La coreografía avanza aligerando la gravedad de la ausencia, gracias a la música y al disfrute que reflejan las mujeres en la película. Oliver continúa solo, entra y sale del paisaje femenino, hace suyo el mensaje de las protagonistas, baila lo que ellas no pueden permitirse bailar y lo transmite al auditorio por medio del silencioso lenguaje de la danza. La segunda parte de *Las Muchas* arranca unos minutos antes del final, cuando la ausencia se incorpora en la presencia de las bailarinas; cuando la dignidad recobrada irrumpe en el espacio público: la pantalla se eleva solo hasta descubrir las piernas de las participantes. A ritmo de “T’aimer follement”, de Dalida, las bailarinas reproducen la coreografía de piernas ya adelantada en la película. La catarsis acontece cuando la pantalla se eleva del todo, se levantan y prosiguen su baile, verificando así su genuina e insospechada condición escénica. Al respecto, comenta Oliver: “Todo eso a lo que ellas no llegaban –porque *Las Muchas* es un no, no, no: no puedes besarte con tu novio en la calle, no puedes irte sola de viaje, no puedes seducir [. . .]–, [se transforma]: Ah, ¿tú no podías? Ahora puedes”. La metamorfosis quiebra la carcasa que sustentaba el imaginario sobre la vejez de las mujeres. *Las Muchas* lo renueva sugestiva y propositivamente, alentando escenas no convencionales, cuya principal seña es, ante todo, un honesto disfrute.¹⁰ “Es [un espectáculo] muy sencillito, pero dejas una semilla sobre el placer de bailar. Y para ellas es una gran revolución. Salir al escenario, bailar con el público . . . eran pequeños actos revolucionarios que hablaban mucho”.

4 *Las Muchísimas* (2018)

Desde el estreno de *Las Muchas* en 2012, Oliver repitió la coreografía en otras ciudades. Los contrastes que ofrecían estas experiencias tan parecidas y distintas a

¹⁰ Se trata del goce intrínseco en la reunión presencial que acontece cuando se encuentran y acompañan los cuerpos de las artistas, el público y el personal técnico. Jorge Dubatti (2015) denomina “convivio” a este intercambio horizontal, revisable y ético, que permite ampliar las zonas de experiencia de unas y otros.

la vez, la animaron a reunir en un único espectáculo a las voluntarias con las que había trabajado. Esta propuesta comenzó a ser una realidad gracias al apoyo del Teatre Principal de Palma, si bien, las dificultades técnicas que planteaba la idea original redujeron el número de participantes a diecisiete mujeres, de entre 61 y 75 años, de Cataluña, Baleares y Liubliana (Eslovenia). La dinámica y el objetivo de esta pieza evolucionaron hacia la presencia y la insistencia en reafirmar una subjetividad liberada de ataduras, por oposición a la ausencia y la reivindicación de reconocimiento y de dignidad que caracterizaba a *Las Muchas*. El nuevo espectáculo se llamó *Las Muchísimas* y fue estrenado en 2018.¹¹

La primera diferencia entre las coreografías atañe a las estrategias formales para crear una nueva imagen del envejecimiento en femenino, a partir de un conjunto tan heterogéneo de bailarinas. Por eso, la segunda diferencia con respecto a *Las Muchas* apunta a sus protagonistas. *Las Muchísimas* presenta un grupo cuyos miembros no comparten tan estrechamente sus trayectorias, debido a los dispares contextos políticos, sociales, económicos y culturales de procedencia, y a la diferencia generacional que marca haber nacido a comienzos de la década de 1940 o casi en 1960. Además, y con respecto a la desigual relación que las bailarinas mantienen con la danza, es importante señalar que estas mujeres tomaron parte en los talleres de danza dirigidos por Oliver en fechas y lugares distintos, de manera que *Las Muchísimas* no puede aprovechar los procesos intersubjetivos fraguados en *Las Muchas*. A continuación, me centraré en estas cuestiones apoyándome en el análisis expuesto en el epígrafe anterior.

El movimiento, la transparencia y la presencia dominan *Las Muchísimas* desde el inicio, como certeza inequívoca de que los cuerpos cambian, envejecen y experimentan diversos estadios de funcionalidad, y ello —lejos de obstruir el transcurso de una vida en condiciones óptimas o la participación en la vida pública— comporta una riqueza que dinamiza y diversifica el conjunto de la sociedad. Primero, la coreografía suscribe un flujo de movimiento continuo cuyas oscilaciones van del trote ligero al estatismo más desafiante. Esta danza, que no contempla ni la disciplina ni el virtuosismo, es enérgica y provocativa, porque promueve el desprendi-

¹¹ Ficha técnica: Diseño de producción y coordinación general: Elcimamola. Dirección, coreografía: Mariantònia Oliver. Espacio sonoro: Joana Gomila. Ayudante de dirección y coreografía: Montse Colomé. Asistentes Mallorca, Eslovenia: Mona Belizán, Ana Pandur. Diseño de iluminación: Conrado Parodi. Colaborador espacio sonoro: Jaume Manresa. Vestuario, espacio escénico: M. Oliver. Producción ejecutiva, asistencia de ensayos: Gràcia Moragues. Producción: Sònia Domènech, Katja Somrak. Intérpretes: Maria Lluïsa Cerezo, D'Olors Vives, Mani Cunill, Teresa Barceló, Estrella Freixas, Rosa Capdevila, Marga Nicuesa, Marga Oferil, Metoda Pavlic, Maja Cucnik, Maja Musevic, Barbara Gortnar, Antònia Garau, Mona Belizán, Pilar Moreno, Caterina Rodagut y Elisa Santos. M. Belizán es la única bailarina formada en danza contemporánea (Morant 2018).

miento de ciertas convenciones asociadas a las mujeres mayores y alienta a las bailarinas a expresarse –a protestar, incluso– corporalmente. Aunque no se violentan los límites físicos, sin embargo, y a diferencia de la quietud serena de *Las Muchas*, *Las Muchísimas* quiere consolidar la verdad de un potencial y lo hace sin ambages, alterando continuamente el ritmo de la coreografía y exhibiendo los diversos cuerpos y funcionalidades de estas mujeres. Al comienzo del espectáculo, el telón deja entrever decenas de piernas que caminan y corren de forma intermitente: es un guiño a la sencilla coreografía de *Las Muchas* y una declaración de intenciones que reclama para sí la totalidad del espacio escénico.

La transparencia radica, en segundo lugar, en la constante intromisión sonora de los testimonios de las bailarinas, que se complementa con la respiración, los susurros, gruñidos y gemidos que estas emiten en algunos momentos de la pieza. Se trata de marcas de un yo diferenciado –más que el sujeto de *Las Muchas*– que encuentra concomitancias con las demás y logra fundirse en una suerte de paisaje sonoro. Los insertos de voz no discriminan entre música y silencio: desean formar parte de la estructura de la obra y emergen libremente para constatar que el envejecimiento no puede medirse en términos positivos o negativos: es otra etapa más de la vida y, por eso, comporta una alegría y un placer, y un cansancio y un dolor específicos; y suscriben la emancipación con respecto de un cierto pasado y el establecimiento de otros límites. Por añadidura, la transparencia brota del impacto visual de las bailarinas, cuyo vestuario –primero, corriente y luego, ceñido, insinuante y provocador–, marca deliberadamente los contornos de sus cuerpos, que, a su vez, cuentan con el realce de una iluminación que tampoco desea engañar al ojo espectador (Morant 2018).

El movimiento y la transparencia de *Las Muchísimas* remiten a la presencia contundente del numeroso grupo. De hecho, la reafirmación de la subjetividad exige la presentación de los cuerpos y el énfasis en su fisicidad, su fortaleza y su vulnerabilidad. Si en *Las Muchas* la imagen de la mujer descansaba en la ausencia virtual y el eterno estatismo que propende la reproductibilidad de la imagen cinematográfica, en *Las Muchísimas*, la presencia moviliza el proceso, hacer y ocupar un espacio, sudar, agotarse y envejecer ante el auditorio, sin el amparo de las modernas técnicas de transformación de la imagen audiovisual, tan recurrentes en la publicidad. No obstante, Oliver, que prescinde de la mediación de la pantalla y de su propia intervención, no se conforma con la presencia de las mujeres y avanza hacia la espectacularidad –no duda en suspender en el aire, con cuerdas, a tres de sus bailarinas–, para terminar de socavar los estereotipos de la vejez femenina. Por otra parte, el valor de la presencia en *Las Muchísimas* juega un rol paradójicamente similar al que desempeñaba la ausencia en *Las Muchas*. De nuevo, la multitud de cuerpos dibuja un paisaje humano, homogéneo y artificial, en apariencia, que muy pronto busca concretarse y delinear así la singularidad

sus integrantes. En *Las Muchísimas*, las bailarinas disponen de momentos individuales –algunas tienen varios solos–, lo cual anula cualquier rigidez o intento de homogeneización del grupo. La presencia también propende momentos de auto-exploración y reconocimiento tocándose unas a otras, como iguales y distintas, que subrayan las relaciones intersubjetivas.

Las Muchísimas concluye homenajeando a sus veteranas predecesoras, para lo cual recupera la escena de las sillas. Colocadas en fila, frente al público, las bailarinas reproducen la sencilla coreografía de piernas, a la que le añaden gestos desenfadados y cargados de humor, que insisten en romper los estereotipos del envejecimiento, mientras buscan la complicidad de las espectadoras y espectadores.

5 Conclusiones en torno a la ausencia y la presencia

En las artes escénicas, la participación de personas identificadas con colectivos minoritarios, marginalizados o en riesgo de exclusión, se ha incrementado en los últimos años en el marco de muestras y festivales, más permeables a la experimentación que el circuito comercial. En buena medida, la visibilización de estas personas en los espacios escénicos ha sido posible gracias a la ampliación de los significados de la diversidad y la diferencia. Así, los lenguajes artísticos han sabido aprovechar las maneras de funcionar de los colectivos infrarrepresentados en el espacio público, indagando en otros procedimientos de creación de carácter abierto, experimental, horizontal, asambleario e intersubjetivo, de los cuales también se benefician los participantes, con independencia de la intensidad de sus vínculos con el teatro, la danza y la performance (Gómez 2021).

Este ensayo ha abordado la inclusión de mujeres mayores de 60 años en el ámbito de la danza a través del estudio de *Las Muchas* y *Las Muchísimas*. Su rasgo en común descansa en procesos de creación donde el testimonio de las participantes se vuelve crucial para el desarrollo y los fines de las coreografías. En la medida en que su propósito es favorecer la inclusión de este grupo de población en el medio artístico, en concreto, y en la sociedad, en general, ambas obras se comprometen con la revisión de las imágenes de la mujer que ha superado una cierta edad; a quien, tradicionalmente, el medio escénico –por extensión del medio político, económico, social y cultural– excluye conforme su cuerpo y sus habilidades se alejan de un estándar –interpretativo y biológico– definido por la productividad y la salud, dos criterios particularmente intransigentes cuando interviene el vector de género. Con el apoyo de testimonios de carácter biográfico, *Las Muchas* y *Las Muchísimas* operan una resignificación del cuerpo de la mujer

que, en función de procesos intermediales distintos, alumbran una imagen creativa y propositiva del envejecimiento en femenino, diametralmente opuesta a los modelos convencionales, que redundan en la pérdida de capacidades físicas, mentales y cognitivas, del atractivo, la sensualidad y la sexualidad, y que deterioran y anulan la agencia del colectivo, y lo excluyen del espacio público y de los imaginarios sociales. Así, desde la práctica artística, estas coreografías reclaman dos aspectos fundamentales para los intereses de las mujeres: el reconocimiento de su identidad y la redistribución justa del espacio (Fraser 2021).

Las Muchas y *Las Muchísimas* arman un constructo identitario novedoso sirviéndose de las experiencias que verbalizan o expresan corporalmente las participantes, y fomentando la intersubjetividad y las relaciones de sororidad. Los testimonios recalcan en las diferencias que cada una vive o ha vivido desde su condición marcada por el género y la edad. A través de procedimientos opuestos, ambas piezas generan una imagen homogénea del colectivo, apta, sin embargo, para acoger las diferencias de cada voz. En otras palabras, se persigue la habilitación de una imagen colectiva funcional, pactada y forjada en la diferencia del testimonio *incorporado*, que vendría a expresar la naturaleza del artefacto identitario (cultural, estético y político) que nace de los procesos de creación colectivos e inclusivos basados en la experiencia del encuentro —o desencuentro—, el testimonio y el intercambio, y generadores de imágenes que resignifican la discapacidad como diversidad funcional. Por un lado, *Las Muchas* indaga en una identidad expoliada, infravalorada por la sociedad, mientras que *Las Muchísimas* despliega sobre el escenario una subjetividad diversa, que explora con arrojo sus propias formas de desenvolverse en el lenguaje de la danza. En el primer caso, la coreografía subraya la ausencia de las protagonistas mediante su evocación cinematográfica y posterior presentación sobre el escenario, para finalmente celebrar el encuentro entre una cierta identidad y el placer de la danza: *Las Muchas* rescata del olvido a estas mujeres para reivindicar sus esfuerzos, denunciar la injusticia social cometida contra ellas y resituirlas en un contexto artístico inédito. La ausencia y la representación, pues, estatizan y dignifican la imagen de las mujeres que nacieron o crecieron en la España de posguerra. En cambio, la segunda pieza, que nace como continuación de la anterior, rezuma un carácter eminentemente físico e impone una presencia consciente de haber asumido un yo que, en virtud de esta certeza, no es ajeno a la danza, así que reclama una distribución más justa de los espacios. Por eso, aquí, la presencia dinamiza la imagen de estas mujeres y reivindica su agencia presentándolas en el espacio escénico.

Para concluir, regresaré al punto de partida de este ensayo, incidiendo así en otra aportación de *Las Muchas* y *Las Muchísimas*. Una de las recomendaciones que Ramón y Cajal ofrecía a los lectores de *El mundo visto a los 80 años* para aprovechar las oportunidades y los placeres implícitos de la vejez (masculina) —además de

hacer excursiones campestres, fotografiar el paisaje y escribir— era la lectura, concretamente, las biografías de los prohombres y literatos: “Yo las prefiero, con mucho, a las novelas que solo reflejan la realidad fragmentaria y deformada, mientras que las biografías nos muestran *hombres cabales*, plurifacéticos, con sus virtudes y desfallecimientos, sus luchas y triunfos” (Ramón y Cajal [1934], cap. XXI, n. 134; la cursiva es mía). La otra aportación valiosa de las obras estudiadas descansa en la invención de una suerte de autobiografía colectiva, compartida, expansiva, confusa, bailada y susceptible de ser revisada y modificada de continuo, que se opone formalmente a las convenciones del género literario y al propio sujeto biográfico por antonomasia; de hecho, el recomendado por Ramón y Cajal a sus congéneres. *Las Muchas y Las Muchísimas* adaptan, reinventan creativamente y ponen en práctica los modos en que esas otras mujeres pueden reclamar nuestra atención para exigir un reconocimiento acorde a la dignidad humana y ocupar de manera legítima el espacio que les corresponde; porque, en fin, los años (no) bailan.

Bibliografía

- Abellán, Antonio/Esparza, Cecilia. 2010. “Envejecimiento y dependencia: la demanda de cuidados”, en: *Panorama Social* 11: 197–212.
- Abellán, Antonio et al. 2011. “Epidemiología de la discapacidad y la dependencia de la vejez en España”, en: *Gaceta sanitaria: Órgano oficial de la Sociedad Española de Salud Pública y Administración Sanitaria* 25.2: 5–11.
- Alaminos, Estefanía/Ayuso, Mercedes. 2019. “Estado civil, género, mortalidad y pensiones: las desventajas de la soltería en la vejez”, en: *REIS. Revista Española de Investigación Social* 165: 3–24.
- Beverly, John. 1987. “Anatomía del testimonio”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25: 7–16.
- Caballé, Anna. 1998. “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)”, en: Díaz-Diocaretz, Myriam/Zavala, Iris M. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española* (volumen 5), Barcelona: Anthropos: 111–137.
- Checa Puerta, Julio E./Gómez García, Alba. 2022. “Diversidad funcional y género a escena: encrucijadas teórico-prácticas”, en: Checa, Julio/Gómez, Alba (ed.), *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura*, Berlín: Peter Lang: 7–22.
- Couser, Thomas G. 2001. “Conflicting Paradigms: The Rhetorics of Disability Memoir”, en: Wilson, James C./Lewiecki-Wilson, Cynthia (ed.), *Embodied Rhetorics. Disability in Language and Culture*, Carbondale: Southern Illinois University Press: 78–91.
- Dubatti, Jorge. 2015. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, en: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9: 44–54.
- Egea García, Carlos/Sarabia Sánchez, Alicia. 2001. “Clasificaciones de la OMS sobre la discapacidad”, en: *Boletín del Real Patronato sobre Discapacidad* 50: 15–30.
- Fraser, Nancy. 2021. “Los climas del capital. Por un ecosocialismo transmedioambiental”, en: *New Left Review* 127:101–138.

- Freixas, Anna. 1991. “Autopercepción del progreso de envejecimiento en la mujer entre 50 y 60 años”, en: *Anuario de Psicología* 50: 67–78.
- Gómez García, Alba. 2021. “Dar cuenta de sí en la intersección del género y la diversidad funcional desde las artes escénicas y audiovisuales”, en: Romero, Yasmina/Cerullo, Luca/Laroussi, Sabrina S. (ed.): *Reescrituras del paradigma. Alteridad y género en el mundo literario hispánico*, Barcelona: Sílex: 49–63.
- López Doblas, Juan et al. 2014. “El rechazo de las mujeres mayores viudas a volverse a emparejar: cuestión de género y cambio social”, en: *Política y Sociedad* 51.2: 507–532.
- Morán, Marisa. 2018. “Las Muchísimas, per molts anys”, en: <https://ambosta.wordpress.com/2018/01/29/las-muchisimas-per-molts-anys/#more-1265> [1.10.2021].
- Morcillo Gómez, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid: Siglo XXI.
- Pérez Díaz, Julio et al. 2020. “Un perfil de las personas mayores en España, 2020. Indicadores estadísticos básicos”, en: <http://envejecimientoenred.es/informes-envejecimiento-en-red/> [15.7.2021].
- Ramón y Cajal, Santiago [1934]. *El mundo visto a los ochenta años. Impresiones de un arteriosclerótico*, Centro Virtual Cervantes, en: https://cvc.cervantes.es/ciencia/cajal/cajal_80anos/default.htm [15.7.2021].
- Roca i Girona, Jordi. 1996. *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Schwaiger, Elisabeth. 2012. *Ageing, Gender, Embodiment and Dance*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK; New York: Palgrave Macmillan.
- Shakespeare, Tom. 1996. “Power and prejudice: issue of gender, sexuality and disability”, en: Barton, L. (ed.), *Disability and Society: Emerging Issues and Insights*, London: Routledge: 191–214.
- Westman, Nancy. 2019. “Age on Stage”, en: *Age on Stage – Critical Stages/Scènes critiques* 20, en: <https://www.critical-stages.org/20/age-on-stage/> [8.10.2021].

David Navarro Juan

La generación en la degradación: cuerpo y capacidad en el espectáculo *El nacimiento de la bailarina vieja* (2018) de Elena Córdoba

Abstract: *El nacimiento de la bailarina vieja* (2018), a contemporary dance performance by Elena Córdoba (Madrid, 1961), arises from a meticulous observation of the human body; particularly, from the artist's gaze on her own aging body. Inspired by the consequences of the passage of time and by material transformation processes, this scenic work dialogues with traditional ballet and proposes an alternative to the model it represents. *El nacimiento* questions what “capacity” means in the field of artistic creation and, by doing so, it achieves notable merits, also relevant on the subject of disability. Rather than the idea of the normative body, Córdoba chooses the materiality of her specific imperfect corporality to create this choreography; as a result, she demonstrates the aesthetic potential of human diversity and the value of dance as a tool for personal and social improvement.

Key words: Elena Córdoba, Contemporary Dance, Aging, Body, Ability/Disability

Palabras clave: Elena Córdoba, danza contemporánea, envejecimiento, cuerpo, capacidad/discapacidad

1 Introducción

1.1 Sobre la artista: Elena Córdoba y el cuerpo

Elena Córdoba, nacida en Madrid en 1961, y cuya formación en danza clásica y contemporánea tuvo lugar en esta misma ciudad y en la de París, inicia su andadura artística en 1990, hace ya más de treinta años.¹ Si bien no ha conformado una compañía, esta bailarina y coreógrafa –una de las más reconocidas y respetadas del panorama actual– trabaja habitualmente en proyectos compartidos con

¹ Este trabajo se ha elaborado en el marco 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.

David Navarro Juan, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

profesionales de diferentes disciplinas y ha colaborado junto a distinguidas y variadas personalidades del mundo de las artes escénicas. En paralelo a la danza, eje central de su trabajo, la escritura y la fotografía, así como la labor docente y el estudio teórico, forman también parte de su intenso quehacer profesional. Entre sus trabajos más inmediatamente recientes –ambos ejemplos de la referida colaboración interdisciplinar– pueden citarse *Pensamientos de una bailarina que comprendió el ritmo cuando miró un cadáver*² y “Ficciones botánicas”,³ ciclo del que forman parte, entre otros trabajos, *Criaturas del desorden* (2021) e *y parecemos árboles* (2022).

Tratándose de una bailarina, decir de ella que su obra artística gira constantemente en torno a la observación del cuerpo humano podría considerarse redundante o, cuanto menos, poco esclarecedor; sin embargo, esta afirmación adquiere, a propósito de Elena Córdoba, una significación particular que, sin duda, merece ser tomada en consideración. Puede recordarse, en este sentido, a modo de ejemplo, el proyecto “Anatomía poética”, estudio teórico y práctico sobre la materialidad del cuerpo al que la creadora dio inicio en torno al año 2007 y que supuso el comienzo de su estrecha colaboración con el catedrático de Cirugía Cristóbal Pera. En un sitio web creado en 2008 a efectos de dar cuenta de esta investigación –proceso del que, con los años, emanó un cierto número de piezas escénicas, textuales y audiovisuales, así como de talleres–, la propia Córdoba exponía:

Desde hace tiempo miro el cuerpo y sus movimientos como materia de mi trabajo, y sin embargo las visiones del interior del cuerpo me perturban. Si intentara explicar de forma racional esta sensación vertiginosa que se me produce en el cuerpo cuando me enfrento a la idea o a la representación de nuestras vísceras, tendría que decir, que mi sensibilidad (o mi cuerpo) rechaza lo que la constituye. Una contradicción demasiado profunda para seguir pensando y mirando al cuerpo con ella comiéndome la oreja.

“Anatomía Poética” es un acercamiento al interior del cuerpo, a todo lo que está más adentro de la piel. [. . .] En este blog me gustaría reflejar los pasos y tropiezos de esta búsqueda. Para ello voy a ir parte por parte del cuerpo, estudiando su estructura y relacionándome con ella a través de mi cuerpo y de otros cuerpos. Leyendo una pequeña parte de lo que se ha escrito sobre el alma y el cuerpo. Viendo representaciones de nuestro interior. Intentando mirar el cuerpo de carne y de hueso con la fragilidad y la caducidad que esa mirada implica. (Córdoba 2008)

2 En esta pieza, estrenada en junio de 2021 en La Casa Encendida en el marco del Festival Domingo, Elena Córdoba, acompañada por la violinista Luz Prado, revisitó el trabajo realizado en *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*, al que más adelante hacemos referencia.

3 El germen de este ciclo se encuentra en la observación a través del microscopio de diferentes flores recogidas durante el periodo de confinamiento por la pandemia de COVID-19 en España (entre marzo y junio de 2020).

Por lo que respecta a su desarrollo práctico, el ciclo “Anatomía poética” estuvo conformado en buena medida por piezas que partían de la observación y la comprensión de segmentos corporales específicos (los lagrimales, los esfínteres, el hígado, las mucosas, la tráquea, la lengua o los jugos gástricos) para, posteriormente, volcar poéticamente sobre el escenario, mediante el desarrollo de las coreografías, sus micromovimientos, su vida independiente, sus transformaciones, sus funciones, su significado metafórico, etc. Ejemplo de esta anatomía del cuerpo vivo y en movimiento son *Atlas, el gigante y la vértebra* (2012) o *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera* (2014). Si bien en esta ocasión no podemos detenernos sobre estos espectáculos, es importante destacar que, de alguna manera, la noción del envejecimiento y de sus consecuencias formaban ya parte de su concepción. En el caso de *Atlas*, resultaba perceptible en relación con la oposición entre lo titánico y lo minúsculo, la fuerza y la fragilidad, y con la tensión entre sostener y dejar caer, el esfuerzo y el cansancio, dualidades que presidían la pieza. *Soy una obstinada célula*, por su parte, fue diseñada tomando como referencia los movimientos involuntarios y continuos de contracción y relajación del tejido muscular del corazón, y respecto de ella Córdoba, estableciendo una identificación entre latido, ritmo, danza y vida, afirmó: “Ahora como bailarina mayor quiero someterme a [el ritmo], ahora que aumentan las debilidades de mi cuerpo quiero aprender a dejarme llevar por la continuidad de la vida” (2014: 7).

Como decimos, es interesante constatar que las ideas de fragilidad y caducidad, así como la del rechazo que en ocasiones genera en nuestros cuerpos la propia corporalidad, aspectos sobre los que más adelante volveremos, se encuentran presentes en el pensamiento de esta artista desde hace más de diez años. Conviene también subrayar que, en el caso de Elena Córdoba, el trabajo a partir de la materialidad dialoga continuamente con el ámbito de la emocionalidad: el vértigo ante los confines del cuerpo, el extrañamiento ante su observación o la fuerza de la sensualidad... De la misma manera, resulta definitorio que en su obra el análisis anatómico se produzca siempre en paralelo, sin solución de continuidad, a la reflexión en torno al más allá de la carne: lo específicamente humano, la noción de “sentido”, el misterio. . . En *Soy una obstinada célula*, por ejemplo, el latido concreto del corazón, ese casi imperceptible pulso –táctil, sonoro, *bailable*– de nuestro cuerpo, inauguraba para la artista la posibilidad de reflexionar tanto sobre la persistente naturaleza de la vida, asimilada a un movimiento ciego, impulsivo y continuado, como sobre su final: la quietud, el silencio, la nada.

1.2 Sobre el espectáculo: antecedentes y dispositivos escénicos

En este artículo detendremos nuestra atención en el estudio del espectáculo *El nacimiento de la bailarina vieja*, estrenado en noviembre de 2018 en los Teatros del Canal, en la 36ª edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.⁴ La pieza se concibió como el primer gran hito de un nuevo ciclo, titulado “La edad de la carne” y que toma los efectos del paso del tiempo como su motivo principal. En el marco de este proceso creativo, resulta oportuno destacar también el desarrollo del proyecto comunitario “¿Bailamos?”, una iniciativa dirigida por Córdoba y cuyo objetivo fue la creación de grupos de baile (talleres semanales y salón de baile mensual) de personas mayores en el Centro Comunitario Guatemala de la ciudad de Madrid. En estas sesiones, la coreógrafa ahondó en las capacidades del “cuerpo que envejece” y exploró la utilidad del baile como “herramienta óptima para el trabajo del cuerpo en un momento de la vida donde la relación con el movimiento se vuelve dolorosa y compleja. Con ayuda de la música y de la imaginación, el cuerpo que baila transforma sus límites, y experimenta su potencia” (Córdoba 2018). A su vez, la práctica de la danza propició la reflexión sobre la concepción social del envejecimiento y el papel del cuerpo mayor en la sociedad.

Aunque *El nacimiento de la bailarina vieja* marca formalmente el inicio de este ciclo de estudio, es indudable que se nutre de los sedimentos arrastrados por las aguas de anteriores indagaciones y, en este sentido, la propia Elena Córdoba ha manifestado en diferentes ocasiones que este espectáculo recogía y culminaba los trabajos y las experiencias artísticas de los últimos años:

Este estreno llega en un momento en el que siento que he hecho un gran trayecto, como si hubiera descrito una parábola. Hay algo de los principios que se tocan en esta obra, como si se completaran. No sé muy bien qué quiere decir eso, pero tengo la sensación de trayecto cumplido, de un ciclo muy largo, muy extenso, pero ya cerrado. (Córdoba en Gandasegui 2018)

⁴ *El nacimiento de la bailarina vieja* es un proyecto realizado con el apoyo del Programa de Ayudas a la Creación del Ayuntamiento de Madrid y la subvención de la Comunidad de Madrid, en coproducción con CITEMOR–Festival de Montemor-o-Velho (Portugal). La pieza cuenta, además, con el apoyo de Losdedae y el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Ficha artística: Elena Córdoba (la bailarina vieja), David Benito (creación de dispositivos visuales y vídeo), Carlos Gárate (creación sonora), Carlos Marquerie (iluminación), Mar López (ayudante de dirección), Cecilia Molano (vestuario), Tony Quiroga (creación del dispositivo sonoro), Adolfo García (sonido), Fernando Alves (fotografía).

Como antecedentes inmediatos de esta significativa pieza, cabe mencionar la colaboración entre Elena Córdoba y David Benito durante su estancia, en 2017, en la Academia de España en Roma, así como la residencia artística, ese mismo año, en Montemor-o-Velho (Coímbra, Portugal) en el marco del Festival Citemor. Durante estos encuentros, Benito (historiador del arte, iluminador, artista visual) fue elaborando las imágenes que, con el tiempo, constituirían el “paisaje visual” de *El nacimiento de la bailarina vieja*: imágenes, proyectadas y manipuladas en directo durante el espectáculo, que tienen su origen en la filmación microscópica de los procesos de descomposición y los cambios de estado de materia orgánica aislada en placas de Petri.

Igualmente, merece la pena subrayar que, aproximadamente dos meses antes del estreno de la obra que nos ocupa, este mismo material visual formó parte de una instalación, titulada *Lo que muda no muere*, expuesta en los antiguos lavabos del centro Tabacalera Promoción del Arte en el contexto de la 11ª edición del Festival de Videoarte “Proyector”:

Esta instalación parte de la filmación de materia en descomposición. La idea es filmar a través de la lupa, a través de un microscopio electrónico, los cambios que se producen en lo que nosotros consideramos que se deshace, que se desintegra. Empecé a trabajar con este dispositivo hace como unos dos años y lo que vimos David [Benito] y yo es que en el proceso de desintegración de la materia lo que se genera es paisaje, es arquitectura, es construcción. (Córdoba en Metrópolis 2018)

Para esta instalación, Elena Córdoba quiso sumar a la labor realizada por Benito y por ella misma a la poeta Ada Salas, quien compuso veintiún textos breves para la ocasión. La coreógrafa encontró en este proyecto la oportunidad de colaborar con Salas después de que, algunos años antes, uno de sus poemas, de nombre “Aprender”, hubiera inspirado los trabajos preparatorios para *El nacimiento de la bailarina vieja*, durante la etapa de gestación de la pieza:

El cambio
de estación. No cesará
la orquesta —no es posible acallar
su melodía —. Escucha. Escucha tal vez puedan dos tristes bailarines
al fin
acompañarse. Tú baila. Tú baila baila baila
—si antes
te aferraste
ahora
te desprendes —. Tú baila y mientras bailas
aprende lo que dice— lo que muda
no muere — aprende
lo que dice

la canción del otoño:
lo que muda
no muere.

(Salas 2016)

Por lo que respecta a *El nacimiento de la bailarina vieja*, y una vez referido el dispositivo visual, es importante destacar también la construcción del “paisaje auditivo”, otro de los lenguajes empleados en este espectáculo junto a los de la imagen, el cuerpo y la palabra. En efecto, así como el trabajo de Benito ponía ante los espectadores lo que el ojo humano no alcanza a ver por sí mismo, el equipo de sonido trabajó en la amplificación de los microvoltajes emanados del proceso de descomposición de la materia alojada en los cultivos, de tal manera que resultasen audibles para el público. Durante el desarrollo de la pieza, Carlos Gárate (músico y artista sonoro) reproducía este sonido, registrado en tiempo real, y lo incorporaba a una composición musical diseñada para ser interpretada, en directo, en diálogo con el trabajo performativo de Elena Córdoba y con estas reverberaciones del estado de putrefacción en que se encontraban las muestras orgánicas.

2 Análisis de *El nacimiento de la bailarina vieja* (2018)

“Un, dos, tres. . .” y un grito fuerte y estridente, al que siguen nuevos alaridos. Así comienza este espectáculo: con una sucesión de chillidos de Elena Córdoba, de pie y frente al público, iluminada de rojo. En directo, mediante la mesa de mezclas, el sonido inarticulado que la artista emite es grabado, reproducido y multiplicado, con lo que muy pronto su propia voz se torna múltiple, coral: ecos artificiales que continuarán escuchándose durante varios minutos mientras ella permanece ya en silencio. Este inicio, desasosegante, encierra ya algunas de las claves de la poética que preside este trabajo: el cuerpo, la máquina y el alma. Por una parte, el grito se revela como una manifestación rotundamente física que remite directamente al cuerpo del que procede, a su capacidad y a su límite material; por otra, nos encontramos ante una amplificación de las posibilidades de ese cuerpo a través de la tecnología; en tercer lugar, es evidente que el lenguaje del grito apela al ámbito de lo emocional. Así, los alaridos de Córdoba al inicio de esta pieza resultan, además, notablemente ambiguos, a caballo entre el horror y el placer, el miedo y la entereza, la desesperación y la satisfacción, la inquietud y la calma.

2.1 La carne de la bailarina

Inmediatamente a continuación, Elena Córdoba utiliza la capucha de la chaqueta negra de chándal que lleva puesta para que su cabello, ondulado y gris, le caiga sobre el rostro ocultándolo casi por completo. Y mientras el público continúa escuchando los gritos que el movimiento interno de su aparato fonador y el equipo técnico de sonido han ocasionado, la intérprete adopta posturas que remiten a la danza clásica y, en particular, al *ballet*; también, se despoja de la falda que vestía y se coloca, muy lentamente, como si apenas conociese su cuerpo o estuviese explorando sus propias facultades, un tutú negro que, apoyado contra uno de los laterales, constituía hasta ese momento el único objeto visible en el escenario. Nace así, para el espectador, la Bailarina Vieja, un personaje ficcional al que Elena Córdoba interpreta en este espectáculo y del que se vale como herramienta para investigar nuevos modos de danza no subordinados a la norma hegemónica. No por casualidad, “bailarina vieja” resulta, en un primer momento, casi un oxímoron, una contradicción, o una “contraimagen”, en tanto que la imagen de la bailarina clásica es, por antonomasia, una representación de juventud, belleza y extraordinaria condición física. En 2014, sin embargo, ya en la obra *Soy una obstinada célula*, Córdoba afirmaba:

Desde hace algún tiempo (no mucho, quizá desde este otoño) siento un cansancio peculiar en el cuerpo: en los dientes, en los ojos, en mi pelo, en mi aspecto, en mis músculos. Un cansancio que me dice que la cosa va a ir así, que este es un cansancio de alguien que ha vivido ya la plenitud de sus fuerzas. Y es complicado encontrar los argumentos para hacerlo visible, porque es complicado no querer ocultármelo a mí misma, y menos a quien venga a mirarme. (Córdoba 2014: 8)

En *El nacimiento de la bailarina vieja*, la idea de una intimidad expuesta a la mirada se encuentra presente por el modo en el que la coreografía, la escenografía y la iluminación difuminan en ocasiones los límites entre el ensayo privado y el espectáculo ante el público, permitiéndole al espectador atisbar los movimientos de una intérprete que pareciese encontrarse bailando sola, bailando para sí, en estado de trance o, acaso, como un recién nacido que explorase intuitivamente su propio cuerpo y, casi sin distinción entre una y otra cosa, el lugar que el mismo ocupa. Así, la Bailarina Vieja se acerca, con sus primeros pasos, al centro del escenario. Lo hace de manera despaciosa y dubitativa, todavía inmersa en una tentativa por descubrir su capacidad para moverse, o para producir movimientos con el cuerpo, con *su* cuerpo, con ese nuevo cuerpo de mujer vieja. Cuando deja de caminar, desviste su torso hasta la altura del pecho y deja al descubierto el abdomen, protagonista de la coreografía durante varios minutos.

Mientras que, según se ha dicho, su rostro permanece prácticamente oculto, el abdomen es, durante toda esta parte del espectáculo, la porción del cuerpo que mejor refleja la luz azulada que en ese momento tiñe la escena. Con sus pausados movimientos, ella continúa evocando las posiciones básicas del *ballet* clásico, pero en el centro de las imágenes que ella produce –y en el centro de la atención del espectador– se encuentra siempre el abdomen, sus órganos y músculos, que ella infla y desinfla, tensa y relaja, por partes o al completo. La Bailarina Vieja danza poniendo por delante la carnalidad de su figura poco estilizada; moviliza los volúmenes en torno a su cintura y los pliegues de su piel; baila ahondando en su singularidad y valiéndose de cada uno de los atributos de su cuerpo como material estético. Frente a la ingravidez, ofrece la presencia del peso; en lugar del desplazamiento fluido, se interesa por la fricción de las superficies en contacto. Es así como, por ejemplo, se la observa, y escucha, entrechocar la cara interior de sus muslos o golpear con los brazos los laterales de su cuerpo.

2.2 La bailarina y su reproductibilidad técnica

Otro de los elementos más destacados de este espectáculo radica sin duda en la proyección de las imágenes generadas por David Benito a partir de la grabación de cultivos bacterianos en placas de Petri, horizontes visuales en los que, además, es introducida una reproducción digital de Elena Córdoba, interpretando a la Bailarina Vieja. En efecto, en varias ocasiones a lo largo de la pieza, la artista ejecuta su coreografía frente a un croma, de tal manera que su figura en movimiento pueda ser filmada y superpuesta, en directo, a las imágenes proyectadas. La Bailarina se desplaza entonces frente a la grabación y continúa bailando en paralelo a su propia copia –incluso, de alguna manera, junto con ella–. Este recurso intermedial posibilita, cuanto menos, el desarrollo de tres niveles discursivos distintos, aunque relacionados: en primer lugar, la reflexión sobre el lugar que en la actualidad ocupan las fotografías y los vídeos que las personas realizan de sí mismas y publican en abierto, especialmente a través de las redes sociales; en segundo lugar, las posibilidades de la posproducción y de la modificación de dichas imágenes mediante distintas técnicas de edición; finalmente, el diálogo de la persona con distintas facetas de sí misma.

Una vez ante ese “espejo vivo” en el que, como hemos descrito, ella puede encontrarse cara a cara con su doble, el público asiste a la conversación que una Bailarina Vieja desdoblada y casi poseída mantiene consigo misma. “¿Dónde estás, vieja? Mira, vieja. Eh, mira. Mírame. ¿Qué ves? No me mires”. En efecto, confrontada con su propia imagen, la Bailarina parece librar una lucha interna a propósito de la visibilidad. Este conflicto nos remite sin duda a problemáticas vi-

gentes y posiblemente cada vez más recurrentes, tales como la relaciones que se establecen entre los individuos y sus *alter ego* digitales; la tensión entre el derecho y la obligación a ser “representado”; la abundancia de unos tipos de imágenes y la escasez o ausencia de otros; la correspondencia entre visibilidad, normalidad, reconocimiento/legitimidad e inclusión; la importancia del testimonio; los cánones de belleza; las vías de comunicación; la imagen y la identidad; la configuración de los “imaginarios sociales” y de las “narraciones colectivas”, etc.

Por otra parte, nos encontramos ante la cuestión de la imagen alterada, aquella en la que se produce una transformación o distorsión de la realidad. En *El nacimiento de la bailarina vieja*, cabe afirmar que esta idea se encuentra particularmente presente por el modo en el que las técnicas de posproducción aplicadas en vivo a la grabación de los movimientos de Elena Córdoba alteran las facultades del personaje que interpreta. Así, el público tiene la oportunidad de asistir al contraste entre la coreografía material y la coreografía digital que se proyecta. Sobre el escenario observamos a una Bailarina arraigada, pesada, afectada por la gravedad y adoptando, sobre la superficie del suelo, posiciones horizontales. En la pantalla, por el contrario, la Bailarina Vieja parece liviana, casi capaz de volar; realiza saltos verticales imposibles y se mueve a una velocidad igualmente sobrehumana.

En último lugar, la relación entre ambas Bailarinas, que en ocasiones parecen encarnar respectivamente fases distintas de un mismo ciclo vital, puede entenderse como una representación de los procesos de transformación. De alguna manera, el múltiple desdoblamiento del personaje que posibilita la reproducción técnica de la figura de la intérprete nos invita ciertamente a pensar en el diálogo entre los distintos elementos de una metamorfosis; como si, durante algunos minutos, el huevo, la oruga, la crisálida, la mariposa y su cadáver conviviesen y se contemplasen.

2.3 La materia que danza

La Bailarina Vieja venera la materia que se degrada, ante la que adopta una actitud casi reverencial. Lejos de apartar la mirada, contempla la descomposición de los cuerpos orgánicos. Una observación minuciosa –microscópica– de esta clase de fenómenos parece haberla conducido a la conclusión de que el desvanecimiento de una forma entraña el surgimiento de otra: –esto es, de que todo desmoronamiento implica que algo distinto se construye –y a la constatación de que lo que media entre uno y otro estado es, sencillamente, movimiento, traducción de lo que a veces se llama “tiempo”. Ella se identifica con este proceso de la materia, con este devenir del que su propio cuerpo también participa y que su danza aspira de alguna manera a representar. “¿En qué puñetero momento empezamos a

pensar que la única huella visible del tiempo es la degradación? ¿Qué pasa con la duración, es que no existe?”, se pregunta Elena Córdoba en un momento dado del espectáculo.

En un monólogo en el que parece abandonar el personaje de la Bailarina Vieja precisamente para hablar de él al público, la intérprete, como quien rememora a una amiga, afirma:

Ella mira cómo sus carnes sobrepasan la capacidad de contención de su tutú y se va acostumbrando poquito a poco a ser materia en expansión. No os imagináis el trabajo que le cuesta poner toda esa materia en movimiento. Yo hay veces que le digo: “Vieja, estás loca. Tanto esfuerzo para tan poca cosa. ¿Cuándo te cansarás de fatigarte?”⁵

Sin embargo, la Vieja escoge bailar. En muchas ocasiones, su danza se construye a base de posiciones semiestáticas o enraizadas, de desplazamientos mínimos y de gestos a pequeña escala. Por ejemplo, en un determinado momento del espectáculo podemos observarla interpretar, sentada, lo que podría denominarse una coreografía del temblor. El desenvolvimiento de la lentitud, por lo demás, juega también un papel sustantivo, así como el tiempo que se concede a la quietud, al descanso o a la espera. Este baile significa también una apuesta por la fuerza del movimiento vacilante, sin duda, una de las claves de la poética de este espectáculo. Así, y en correspondencia con la actitud dubitativa y tentativa de su personaje, Córdoba ahonda en las posibilidades expresivas de los movimientos inestables e indeterminados, apartándose en esta ocasión de valores como la firmeza, la robustez, la concreción o la definición.

La identificación de la Bailarina con los ciclos de transformación de los organismos vivos encuentra su reflejo, además de en la propia concepción de su “cuerpo fluvial” (como el río, siempre y nunca el mismo), en el carácter circular de su coreografía, algunas de cuyas últimas secuencias, acaso representando la incesante danza de la materia, remiten a las iniciales. La pieza, de hecho, carece de un principio y de un final netamente delimitados; antes bien, durante los últimos minutos de espectáculo, un pulso y una respiración constantes, perceptibles en las imágenes de descomposición proyectadas y en el cuerpo tendido y semidesnudo de la intérprete, invitan a pensar en una continuidad ilimitada, indefinida, abierta.

5 Transcripción realizada a partir de la grabación en vídeo del espectáculo *El nacimiento de la bailarina vieja*, facilitada por la artista.

3 Conclusiones

3.1 Cuerpos y capacidades

El nacimiento de la bailarina vieja tiene su origen en una minuciosa observación del cuerpo humano; fundamentalmente, en la mirada de Elena Córdoba sobre su propia corporalidad, en la que ella, bailarina, experimenta los efectos del envejecimiento. Puede considerarse, en ese sentido, que de alguna manera la obra tematiza la vivencia del paso del tiempo. No obstante, consideramos que la pieza contiene enseñanzas extrapolables a diferentes ámbitos de la creación escénica. En particular, resulta significativo que este espectáculo haya sido concebido en torno a la materialidad de un cuerpo concreto, hecho en el que, sin duda, radica buena parte de su fortaleza. Frente al cuerpo *ideal* –abstracción dominada por la norma cultural y eje referencial del que, a su vez, deriva la norma artística (dancística, teatral. . .)–, Córdoba opone una corporalidad singular, *real*, desarrollando el potencial estético de sus “diferencias”.

Como tuvimos ocasión de advertir, *El nacimiento de la bailarina vieja* establece un diálogo con el canon tradicional –representado por el *ballet* clásico–, respecto del cual la pieza constituye una alternativa, basada en una reinterpretación de la noción de *(im)posibilidad*.⁶ ¿Qué personas están capacitadas para el ejercicio de las artes escénicas y quiénes no lo están? ¿Qué espera el público de un/a bailarín/a? ¿Cuál es, para un/a intérprete, el momento de retirarse de los escenarios? En el caso específico de la danza, podría considerarse que la *capacidad para el movimiento* juega un papel decisivo en la solución que pudiera proporcionarse a las cuestiones planteadas; sin embargo, cabe entonces formular un nuevo interrogante: ¿qué movimiento? Por ser evidente que la respuesta a esta pregunta determinaría, en buena medida, quiénes se encuentran facultados para el ejercicio profesional de la danza, resulta imprescindible examinar si el único movimiento artísticamente valioso es aquel que puede proporcionar un cuerpo en “perfectas condiciones físicas”, esto es, aquel al que se considera joven, bello, sano y fuerte. Un espectáculo como el que nos ocupa parece sugerir, en consonancia con algunas de las principales tendencias de renovación de las artes escénicas, lo contrario.

Hemos observado en otro artículo, a propósito del ejercicio dancístico del cuerpo embarazado de la bailaora de flamenco contemporáneo Rocío Molina, que el escenario resulta “un terreno particularmente fértil en lo que se refiere a la

⁶ “Para mí en ella se da una fuerte reflexión sobre la posibilidad y la imposibilidad en un cuerpo. Sobre el reto que supone poner un cuerpo en funcionamiento como bailarina con cincuenta y seis años” (Córdoba en Gandasegui 2018).

articulación o implementación de paradigmas estéticos originales, razón por la cual no debería darse por entendido, ni considerarse definitivamente delimitado, lo que ‘capacidad’ significa en el marco de la actividad teatral, dancística o performativa” (Navarro 2022: 37). Ciertamente, en el caso que aquí nos ocupa, puede comprobarse cómo la operación de situar su propio cuerpo, a la edad de 57 años, como parámetro para la creación y la interpretación coreográfica facultó a Elena Córdoba para redefinir supuestos límites en términos de posibilidad. Así, por ejemplo, y entre otros méritos, hemos tenido ocasión de valorar la eficacia de una poética basada en elementos como la aparente debilidad, la lentitud, la quietud, la actitud vacilante o, tal y como también ha observado Alcubilla en relación con *Soy una obstinada célula*, el cansancio, la imperfección y la dificultad:

[El] interés por mostrar el fallo y el esfuerzo en el movimiento contrapone su danza con el ideal de la bailarina decimonónica, cuya presencia evocaba lo etéreo. Elena Córdoba acentúa en sus composiciones el peso de los cuerpos: hombros que empujan hacia la tierra, caderas que caen con violencia, pasos que resuenan en el escenario. En un mostrar la cara oculta del anterior decoro, centra sus miras en el esfuerzo, el sudor, incluso el dolor. (2018: 95)

En definitiva, la bailarina de este espectáculo no quiere bailar *a pesar de* la vejez, soslayándola o resistiéndola; quiere *bailar su vejez*, tal y como la materia se transforma. En una entrevista radiofónica realizada en 2018, la coreógrafa afirmaba: “Cuando no miramos con nuestros ojos occidentales, nuestros ojos culturales, que ven la muerte como el final de todos los fenómenos, es muy difícil diferenciar la generación de la degradación” (Córdoba en *Ars Sonora* 2018). De la misma manera, la Bailarina Vieja encarna un cambio de paradigma: ella no desea ajustar su danza a pautas pensadas por otros cuerpos, para otros cuerpos; no trata, en definitiva, de acomodarse a una norma estética que la relegaría a la marginalidad o que la excluiría, ni se pliega a los criterios de interpretación que reducirían sus capacidades a categorías como la insuficiencia, la deficiencia o el límite. Su danza es constitutivamente generadora, productora de formas originales y de movimientos nuevos.

3.2 Diversidad y creación escénica

Es obvio que si una determinada norma estética –fundamentada, a su vez, sobre la idea de *un* cuerpo humano universal, o *normal*– es entendida como la única vía para la producción del valor artístico, la diversidad corporal y la diversidad funcional pasan entonces a significar un obstáculo que debe salvarse mediante la “selección” de aquellas personas que, de acuerdo con los criterios establecidos, sí

se encuentren capacitadas para el desempeño de esa actividad, quedando consiguientemente rechazadas las demás. Cuando, por el contrario, la creación escénica toma como punto de partida la singularidad de cada cuerpo (para realzarla, no para suprimirla o enmascararla) es posible alumbrar una pluralidad de modos estéticos válidos, ensanchando y complejizando los cauces por lo que puede discurrir el talento y, de esa manera, incorporando en el ámbito de las profesiones artísticas la heterogeneidad consustancial a la propia sociedad.

En el caso de *El nacimiento de la bailarina vieja*, se ha realizado una apuesta clara por la afirmación de un fenómeno tan real e insoslayable como, en ocasiones, marginado: la transformación del cuerpo, su constante mutabilidad. Así, la metáfora central en este espectáculo, la materia que se descompone/reconstruye, permite a Elena Córdoba representar dos apuestas fundamentales sobre las que conviene detenerse. En primer lugar, la idea de que mirar –y hacerlo con mayor detenimiento– aquello que generalmente no se mira (porque, como los estados de putrefacción, despierta nuestra aversión), puede entrañar lecciones valiosas. En segundo lugar, la de que, ante la realidad de la transformación –como ante la de la diversidad–, identificar pérdida o ganancia, déficit o aptitud, depende, en buena medida, de sesgos que resulta necesario tomar en consideración. En cualquier caso, según se ha comprobado, el espectáculo no rehúye, sino que representa, sin melancolía, aquellos aspectos relativos a lo que, desde el punto de vista físico, puede considerarse como el deterioro de un cuerpo envejeciente.

Como ha podido deducirse, el espectáculo presenta notables afinidades con las prácticas escénicas a las que en ocasiones se denomina “inclusivas”, esto es, con aquellas protagonizadas por elencos total o parcialmente conformados por personas con alguna forma de discapacidad. Ello puede apreciarse, especialmente, en el trabajo dancístico que, de la manera en que ya hemos referido, se lleva a cabo a partir de un cuerpo concreto y del abanico igualmente específico de sus posibilidades. La indagación sobre la propia corporalidad y sobre las incapacidades de la intérprete se encuentra, de hecho, tematizada en esta pieza e inspira buena parte de la coreografía. A través del personaje de la Bailarina Vieja, Elena Córdoba escenifica y representa lo que, entendemos, se trata de un proceso experimentado por ella misma: el aprendizaje requerido para movilizar, en términos artísticos, un “cuerpo-otro”.

Sin duda, es posible trazar una correlación entre el ámbito de la creación escénica, la vida en común (por ejemplo, en lo tocante a nociones como productividad/improductividad, autonomía/dependencia, visibilidad/invisibilidad) y los Derechos Humanos (participación en la actividad cultural y artística, garantías de salud física y mental, inclusión social, etc.). Piénsese, a modo de ejemplo, en la apreciable cercanía entre los planteamientos aquí expuestos y un programa para el desarrollo humano como el denominado “enfoque basado en las capacidades”, concebido por el

economista Amartya Sen y retomado por Martha C. Nussbaum. En su obra *Crear capacidades*, la filósofa define esta teoría como:

[U]na aproximación particular a la evaluación de la calidad de vida y a la teorización sobre la justicia social básica. En él se sostiene que la pregunta clave que cabe hacerse cuando se comparan sociedades y se evalúan conforme a su dignidad o a su justicia básicas es: ¿qué es capaz de hacer y de ser cada persona? [. . .] El enfoque se ocupa de la injusticia y de las desigualdades sociales arraigadas, y, en especial, de aquellas fallas u omisiones de capacidades que obedecen a la presencia de discriminación o marginación. Asigna una tarea urgente al Estado y a las políticas públicas: concretamente, la de mejorar la calidad de vida para todas las personas, una calidad de vida definida por las capacidades de estas. (2012: 38)

Por lo que respecta a nuestro estudio, resulta particularmente relevante su reflexión sobre la discapacidad, el envejecimiento y la importancia de la atención asistencial:

Un problema de justicia apremiante que las sociedades modernas no han hecho más que empezar a abordar es el de cómo fomentar las capacidades de personas que padecen alguna de las muy variadas discapacidades físicas y mentales que pueden afectarnos. La inclusión de tales individuos en la misma base de igualdad de respeto que los demás requiere de un cambio no sólo práctico, sino también teórico. (2012: 178)

Tanto en piezas como la que nos ha ocupado, como en los talleres del proyecto “¿Bailamos?”, dirigido a personas de la tercera edad, la coreógrafa ha procurado ahondar en la efectividad de la danza como herramienta para conocer las capacidades de cada individuo y para repensar la idea de “incapacidad”, lejos de entender la práctica artística como una actividad elitista o excluyente. Entre otras vertientes de su obra, ilustra este objetivo el interés de la creadora, subrayado más arriba, por la observación de partes específicas de la anatomía humana y de sus dinámicas propias (el latido del corazón, el pulso de la sangre, la respiración, etc.), una fuente de inspiración que, al tiempo, se encuentra relacionada con una concepción coreográfica igualadora, entendiéndose el baile como “el mínimo acuerdo que pueden mantener todos los cuerpos” (Gandasegui 2018). Por todo ello, cabe afirmar que en el trabajo dancístico de Elena Córdoba subyace, además de la artística, una vocación ética, toda vez que su producción se encuentra atravesada por problemáticas tales como la definición del sujeto o la convivencia:

Para mí es muy importante seguir reivindicándome como bailarina, porque pienso que en torno al baile y a la danza se aúnan muchos aspectos de la reflexión humana, desde [la reflexión] política hasta [la] poética; [porque pienso] que el acto de bailar tiene una capacidad todavía disruptiva muy profunda. (Córdoba en *Ars sonora* 2018)

Bibliografía

- Alcubilla, Irene. 2018. “La mirada obscena: representación del ‘cuerpo vulnerable’ en Angélica Liddell y Elena Córdoba”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 89–105.
- Ars sonora. 2018. “*El nacimiento de la bailarina vieja*, con Elena Córdoba, Carlos Gárate y Carlos Marquerie” (24.11.2018), en: <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/ars-sonora-nacimiento-bailarina-vieja-elena-cordoba-carlos-garate-carlos-marquerie-24-11-18/4855724/> [16.11.2022].
- Caruana, Pablo. 2010. “Discurso Directo. Elena Córdoba”, en: <http://citemor.blogspot.com/2010/08/discurso-directo-elena-cordoba.html> [18.11.2022].
- Caruana, Pablo. 2014. *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*, Madrid: Pliegos de teatro y danza.
- Caruana, Pablo. 2018. “¿Bailamos?”, en: *21 Distritos. La cultura que va contigo. Programación cultural del Ayuntamiento de Madrid*, en: <https://21distritos.es/creacion-comunitaria/bailamos/> [27.11.2022].
- Córdoba, Elena. 2008. *Anatomía poética*, en: <http://anatomia-poetica.blogspot.com/> [12.11.2022].
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Estética de lo performativo* (traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha), Madrid: Abada.
- Gandasegui, Fernando. 2018. “Elena Córdoba: La coreografía que busco está dentro de la piel”, en: <http://www.tea-tron.com/fernandogandasegui/blog/2018/11/23/elena-cordoba-la-coreografia-que-busco-esta-dentro-de-la-piel/> [12.11.2022].
- Kuppers, Petra. 2014. *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*, London: Palmgrave; Macmillan.
- Metrópolis, programa de La 2 de TVE. 2018. “Proyector 2018” (19.11.2018), en: <https://www.rtve.es/television/20181112/proyector-2018/1836790.shtml> [18.11.2022].
- Navarro, David. 2022. “‘Bailar el embarazo’: cuerpo y capacidad en el espectáculo *Grito pelao* (2018) de Rocío Molina”, en: Julio Checa/Alba Gómez (eds.), *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura*, Berlin: Peter Lang: 25–40.
- Nussbaum, Martha C. 2012. *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano* (traducción de Albino Santos Mosquera), Madrid: Paidós.
- Salas, Ada/Placencia, Jesús. 2016. *Diez mandamientos*, Madrid: La Oficina.

Nerea Sánchez Soria

Una *Celebración* entre la fiesta y la nostalgia: seis actores y actrices exponen su vejez sobre la escena

Abstract: *Celebración* (2022) is the first play in La Sénior cycle, whose purpose is to bring elderly actors and their memories back to the stage. It is a document theatre play made up of six actors over 70 years old. They act as representatives of the memory of their country and of their generation of actors -the idea of the elderly person as the bearer of society's memory-, but they also represent themselves and their experiences in the world of acting. This "Celebration" therefore acquires a double meaning: as a tribute, through a look at the past and its trajectories; and as a celebration or enjoyment of the present, under the idea that old people "can still do it". While the cast falls within the parameters of active old age and the functioning body, the text will make clear the degree of polarity and extremism in conceptualising old age at a time when its imaginaries are changing.

Key words: *Celebración*, Documentary Theatre, Ageing Studies, Stage and Politics, Active Old Age

Palabras clave: *Celebración*, teatro documento, estudios de la vejez, escena y política, vejez activa

1 Introducción

Celebración (2022) es el primer trabajo teatral concebido por La Sénior, ciclo desarrollado por el Teatro Español y las Naves del Español en Matadero compuesto por talleres, exposiciones y obras de teatro que buscan alumbrar una perspectiva más positiva de la vejez frente a la habitual visión estigmatizadora.¹ La obra pretende rendir tributo a la generación de actores españoles mayores de setenta años. Para ello, trae de nuevo a escena a un grupo de seis actores que se encuentran tanto retirados, como en activo. La *Celebración* creada por Luis Luque y Álvaro Lizarrondo adquiere un doble matiz: el de la celebración como homenaje, apoyado en

¹ Véase <https://www.teatroespanol.es/ciclos/la-senior> [10.11.2022].

Nerea Sánchez Soria, Universidad Carlos III de Madrid

las ideas de memoria y mirada hacia el pasado, acompañadas de cierta nostalgia; y el de la celebración como fiesta y goce del presente, en línea con la idea de que los ancianos “todavía pueden”, defendida por el paradigma de la vejez activa.

Si *La Séñior* (2022) establece para la vejez un “tiempo de la memoria y la oportunidad” frente al “olvido y el abandono” habituales, la obra analizada ofrecerá esta nueva oportunidad, paradójicamente, a través del propio pasado de los intérpretes. Así lo explica Álvaro Lizarrondo: “En *Celebración* hemos pretendido hacerles un homenaje, regalarles una fiesta escénica en la que ellos sean los protagonistas de sus propias vivencias y opiniones” (Teatro Español 2022: 3). La demostración de la capacidad escénica de los intérpretes se elabora así a partir de la exposición teatralizada de sus vivencias pasadas. Al mismo tiempo, la exhibición de la vejez activa se muestra ante el público a través del tópico reactualizado del anciano como sabio, cuyo papel es transmitir y dotar de memoria a la comunidad.

La reactualización del tópico se propicia por la comprensión de que ser garante y transmisor de memoria no es una función meramente pasiva. Esta transmisión de memoria se realiza y se muestra públicamente a través de una vuelta al trabajo; lo cual, por otra parte, concuerda con la idea de que sigue existiendo una carencia, en la vejez, de un papel social igual de relevante que el otorgado a otras etapas de la vida:

En las etapas vitales anteriores a la jubilación se valora socialmente el papel del niño y adolescente en la educación, el del adulto en el trabajo, el de la mujer en el trabajo y en el hogar, pero no existe, para este momento un rol aceptable y aceptado socialmente que brinde proporcionalmente la misma importancia que en las etapas anteriores. (Dornell 2014: 1)

En *Celebración* participan los actores Ana Marzoa, Guillermo Montesinos, Amparo Pamplona, Paco Racionero, Juan Ribó y María Luisa San José. Durante la obra, las anécdotas de sus carreras en radio, cine, televisión y teatro se entremezclan con los acontecimientos de la historia de España, desde los años sesenta hasta los años noventa del pasado siglo. Se trata, por lo tanto, de un ejercicio metateatral donde la historia se cuenta a través de su cultura y, en concreto, a través de sus intérpretes. El documentalista de *Celebración*, Víctor Barahona, se ha servido de los materiales de RTVE, Archivo ABC y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, entre otros colaboradores, para elaborar esta pieza de teatro documento (Teatro Español 2022: 4).

La obra se compone de estos materiales preexistentes y los testimonios que Álvaro Lizarrondo ha recogido a partir de las entrevistas realizadas a los actores. Nos encontramos, por lo tanto, ante un tipo de teatro documento que se basa en el *Verbatim Theatre* (Hammond/Steward 2014), en el que la obra se construye a partir de los testimonios y las palabras de personas reales que, en este caso, son

las mismas que vemos en la escena. Los actores son al mismo tiempo representantes de la memoria de un país y una generación de actores, pero también se presentan a sí mismos, sus opiniones y experiencias en el mundo de la interpretación. La obra se construye desde lo personal y lo cotidiano hacia un plano más político e histórico, y trabaja, en consecuencia, con elementos que provienen tanto del teatro documental de tipo historiográfico, como del biodrama.

Se pretende que, a través de la obra, los espectadores se conviertan en sujetos históricos capaces de valorar tanto el trabajo y los logros conseguidos por aquella generación como, de un modo más general, la vejez presentada a través de estos mismos actores. Al dar cabida a la vejez en la escena, la obra también tiene el propósito de “mirar a ese sector que tanto viene al teatro”.² Pero es importante incidir en el tipo de vejez que se muestra. Al hecho de que los intérpretes sean profesionales se le une que no tienen discapacidad. Lo que se nos ofrece, entonces, no es un espectáculo reflexivo sobre los límites de lo que la representación supone o significa, sino, más bien, una vejez deseable para ese mismo público que devuelve la mirada. Sin embargo, aunque el elenco se inscribe dentro de los parámetros de vejez activa y de cuerpo funcional, el texto hará patente el grado de polaridad a la hora de conceptualizar la vejez, en un momento en el que sus imaginarios están cambiando.

2 Tensiones entre ficción y realidad: presencia y representación en la vejez

Tres paredes conforman el escenario que el Teatro Español ha instalado en la Nave ocho del Matadero. La escena se corresponde con la de una obra sin conflicto ni antagonista, centrada en la sensación de temporalidad. La pared frontal tiene forma cuadrada. Las paredes laterales, con forma de triángulos escalenos, son más largas y se proyectan hacia el público, incluyéndolo de este modo, o haciéndolo formar parte de una especie de boca del tiempo que invita al acto de testimoniar. Desde esta concepción del espacio escénico, el pasado se infiltra en los 95 minutos que dura la función. Se trata de un espacio minimalista y operativo: hay dos puertas en cada lateral y una pared cuadrada que sirve como pantalla en la que proyectar imágenes. Las cálidas luces predominantes, que tiñen la estancia de rosa o naranja, se alejan del modo estereotipado de representar la

² Palabras textuales recogidas del encuentro con el público celebrado después de la función del 11 de octubre de 2022, en las Naves del Español en Matadero.

vejez como “el invierno de la vida”, en el que “la blancura del pelo, de la barba, evocan la nieve, el hielo; hay una frialdad del blanco a la que se oponen el rojo – el fuego, el ardor– y el verde, color de las plantas, de la primavera, de la juventud” (Beauvoir 1983: 202).

Las condiciones de “gregarismo, ausencia de descanso, autoritarismo por parte de sus superiores y falta de libertad” que vivieron los protagonistas, así como “su lucha política y social” (Barahona 2022: 3) se teatralizan a través de una serie de estrategias y materiales. La obra se plantea de manera no lineal, a través de escenas fragmentarias y yuxtapuestas, y saltos temporales que, antes que un ejercicio de representación del drama, suponen una mostración de estas “*auténticas* realidades” que son las vidas de los protagonistas. Esta mostración, sin embargo, se materializa a través de procedimientos de representación. A este respecto, cabe destacar cómo

[e]l acercamiento teatral a la vida de unas personas ilumina la teatralidad específica de estos escenarios, su condición física, procesual y colectiva; y viceversa, al introducir un elemento no teatral se hace más evidente, por contraste, la naturaleza ficcional que reviste todo el entramado escénico. (Cornago 2005: 10)

Encontramos escenas más cercanas a la mera presentación, como al comienzo de la obra, donde los actores se sientan en sus sillas y rememoran los vínculos que existen entre ellos, o cuando responden a preguntas que van apareciendo en la pantalla y explican cuáles son sus rituales mientras se preparan en el camerino. Hay otros momentos en los que los mecanismos de representación se hacen más patentes, por ejemplo, a través de la manipulación de objetos. En una especie de juego de las sillas, los actores se desplazan por la escena arrastrando estos objetos y, cuando uno se para, lanza una pregunta sobre tópicos de la interpretación: “¿es verdad que los actores somos vanidosos?”, “¿las actrices que no hacen teatro son peores actrices?”. La reflexión de los actores se acompaña de datos sobre el propio teatro. Mientras Juan Ribó habla del “teatro como cultura o lugar de pertenencia”, en la pantalla aparece información sobre Tespsis y los inicios de la tragedia o apuntes, como “En España hay 150 escuelas de interpretación, con 1600 alumnos nuevos al año”.³

Otra estrategia de representación tiene que ver con el juego entre presencias y ausencias en la escena. A la presencia de los cuerpos de los actores se le suma la referencia, en pantalla, a actores y directores ya fallecidos, como Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez, Miguel Narros o José Bódalo. Guillermo Montesinos hace saber al público que sueña que está grabando con compañeros que ya

3 Se trata de extracciones del texto de la obra.

no están. En otro punto de la obra, los actores se ponen caretas con el rostro de otros actores fallecidos, como Gracita Morales, Amparo Baró o José Luis López Vázquez. También se hace alusión a espacios que ya no existen y que aparecen a través de imágenes de archivo, como las cafeterías del Teatro Español, que ahora son un local perteneciente a una cadena de restauración internacional, la discoteca Bocaccio, o la cafetería que había en la actual Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero. Con ellas, no solo ha desaparecido un lugar, sino “una forma de transmitir la cultura”⁴ a través de las tertulias.

Se hace así uso de un mecanismo que también aparece en los biodramas: la oposición entre el espacio de representación del teatro y espacios de no-representación, es decir, espacios de la vida, que aparecen referidos en la escena (Cornago 2005: 11). Al mismo tiempo, el teatro aparece como un lugar donde referir la ausencia y volver a hacerla presente. Como dijimos, la tensión entre tiempos –por un lado, la concreción de los cuerpos y las acciones realizadas sobre la escena, y, por otro, la referencia a un tiempo pasado y condensado en la memoria de los actores– funciona como mecanismo teatral y otorga factura dramática a las propias vivencias.

En ese traer de vuelta al pasado, los actores ponen de manifiesto el papel crucial que jugó el teatro español en su contestación a la dictadura franquista, desde mediados de los sesenta hasta 1977, año en que se suprime la censura. De este modo, se van hilvanando etapas como los años dorados del teatro en televisión, que experimentaron asimismo un recrudecimiento de la censura franquista; la primera huelga de actores, en 1975; o el cambio cultural de los años noventa, donde la cantidad de trabajo en televisión y cine provocó la dispersión de las tertulias relacionadas con el mundo del teatro. Los testimonios se acompañan de documentos reflejados en pantalla, como el “Dictamen previo en materia de espectáculos”, los carnés de artista del Sindicato Nacional del Espectáculo o los carteles de la huelga. El material autobiográfico y el documental se mezclan y refuerzan las tensiones entre la ficción y la realidad, poniendo en juego el concepto de ilusión teatral.

Las capacidades actorales del elenco también colaboran en este juego de tensiones entre realidad y ficción, conceptos entendidos normalmente como pares dicotómicos, como los de presentación y representación o actuación y no actuación. Aquí, sin embargo, estos términos aparecen tensionados y diluidos, y los actores van oscilando entre diferentes grados hacia uno u otro extremo. Para difuminar aún más las categorías, “lo que es percibido en un momento dado como presencia, como cuerpo del actor a través de su físico estar-en-el-mundo, puede percibirse, inmediatamente después, a través de una forma semiótica como un signo de un personaje” (Cobello 2021: 14). La propia voz de los intérpre-

4 Palabras recogidas del texto de la obra.

tes funciona en dos niveles durante toda la obra: como parte del cuerpo que desvela una “teatralidad expresiva”, incluso en los momentos con mayor carga de “presentación”, y, a la vez, como vehículo para la transmisión de contenidos.

Así, encontramos en la obra momentos de representación pura. Se trata de breves escenas que los actores ya habían interpretado en el pasado y que prueban su capacidad actoral aún hoy, que siguen pudiendo transmitir la fuerza de clásicos como *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, *La gata sobre el tejado de zinc*, de Tennessee Williams, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Incluso en estos momentos de representación existe un componente de ruptura de la ilusión teatral: los actores esperan el turno para representar su escena ante los ojos del público, de espaldas, en la parte posterior del escenario. Por otro lado, Luis Luque incide en la relación espectador-persona y en la atmósfera creada que, según el dramaturgo, “te quita la responsabilidad de representar, pero [que] te da la responsabilidad de estar; de no llevar máscara, no actuar; no ser el actor, sino el ser humano con su experiencia”.⁵ Sin embargo, no se debe obviar el hecho de que convocar a actores profesionales que hacen de sí mismos aporta también un mejor manejo de las estrategias de representación, teatralidad y presencia en la escena frente a, por ejemplo, la mayor performatividad encontrada en los biodramas.

En definitiva, podemos afirmar que “el actor ofrece un trabajo sobre su presencia manejando un grado casi cero de representación en escena intercalado con juegos de reconstrucción y una marcada teatralidad” (Cobello 2021: 6); si bien, este “grado cero de representación” en manos de profesionales puede convertirse en una estrategia interpretativa más. La presencia –el poder de captación de la atención del público basado en una destreza para controlar el cuerpo sobre la escena– logra que estos actores sean ellos mismos “más que su imagen o su personaje” (Maurin 2001: 221). Al mismo tiempo, tienen la capacidad de desarrollar sus dramaturgias actorales: manejan el ritmo en la escena, dominan el espacio o controlan el tono de la voz que quieren utilizar. Así, logran un estado de “inestabilidad permanente” entre la representación y la presencia que se traslada a la percepción de los espectadores. El elenco cumple, de este modo, con las expectativas depositadas en la figura del actor-documento:

Hablamos de un actor que trabaja sus propios relatos de vida como material artístico mediante un juego distanciado que deja ver la teatralidad del marco de presentación al mismo tiempo en que entramos en una zona de intimidad y de contacto con lo real de cada performer. (Cobello 2021: 15)

5 De nuevo, se trata de palabras textuales recogidas del encuentro con el público.

Este dominio sobre la propia dramaturgia actoral y sobre la propia presencia, se ve a veces quebrado. Hay pequeños olvidos y a veces lleva un instante recordar algunas palabras del papel asignado. Para evitar esta situación, se decidió que Álvaro Lizarrondo hiciera las veces de apuntador, entre cajas, para que los actores se sintieran seguros si cometían algún error de texto. A pesar de estos contados instantes, no nos encontramos ante una obra vinculada con una situación de discapacidad, en la que las dificultades de los actores pongan en quiebra el funcionamiento de la representación.

La posibilidad de que los actores oscilen deliberadamente, como una estrategia de la obra, entre presencia y representación, hace visibles unas capacidades físicas y mentales que el imaginario dominante sobre la vejez suele negar. Entre estas capacidades se encontrarían el dominio del ritmo, del espacio, la coordinación corporal, proyección y tono vital, y demás cualidades vinculadas a un cuerpo cautivante sobre la escena. La acción desarrollada en la obra pone ante nuestros ojos una concepción de la vejez que no solo se escapa al imaginario social dominante de la vejez como estigma (Le Breton 2002: 141), sino que es negada por este.

El elenco, de hecho, acentúa aún más las tensiones entre presentación y representación exploradas por el teatro documento, puesto que las arrugas, canas y, en definitiva, los signos de la edad, les expone aún más en tanto que cuerpos, pero sus capacidades cognitivas y corporales, en conjunción con la experiencia sobre los escenarios, les permite seguir manteniendo su dramaturgia actoral y sus estrategias de representación. Los actores hacen más patente el marco de teatralidad en el que se inscriben los hechos reales transmitidos sin llegar a romper el juego ficcional; por lo que aquella zona liminal de indeterminación entre ambas categorías queda más tensada aún.

3 Representaciones de la vejez

Si en el apartado anterior hemos atendido a la capacidad actoral del elenco, ahora incidiremos en las imágenes de la vejez que se desprenden de sus acciones y diálogos. A pesar de que los actores se inscriben dentro de los parámetros de vejez activa y de cuerpo funcional, el guion hace patente el grado de polaridad y extremismo existente a la hora de conceptualizar la vejez. Encontramos, por lo tanto, aspectos que se inscriben dentro del paradigma de la vejez activa, pero también otros que se separan radicalmente de ella. Comenzaremos hablando de los aspectos referentes a la vejez activa, que en la obra se basan, sobre todo, en los pilares de participación, salud y aprendizaje permanente (Limón Mendizábal 2018: 49).

En primer lugar, se reivindica de manera reiterada un cuerpo en permanente actividad. María Luisa San José dice que tiene “76 años, aunque no lo parezca de lo monísima que estoy, porque me lo curro”. Después, la veremos en el escenario haciendo varias posturas de yoga. No es la única que hace gala de sus habilidades físicas. Amparo Pamplona saca un *hula hoop* para demostrar que forma parte de su rutina: “diez minutos al día y, después, al gimnasio”. El público, como si de una artista circense se tratase, responde espontáneamente al ejercicio con aplausos. Estos momentos de demostración de las habilidades físicas tienen que ver con la construcción de

[l]a figura social de ‘un nuevo viejo’, de acuerdo con prácticas capitalistas relacionadas con un discurso médico [. . .] un viejo que debe mantenerse apartado del envejecimiento por medio de la práctica de actividades físicas elementales, que le garantizarán el mantenimiento de sus capacidades funcionales, y en última instancia, de su juventud. (Barros/Castro 2002: 120–123)

Esta tendencia hacia estéticas corporales no decrépitas (Klein 2002) se observa también en los hombres que conforman el elenco: “Me engalano. Como soy actor, me gusta dar siempre una buena imagen”, comenta Paco Racionero. Sin embargo, ni la manera de ocuparse de sus físicos, ni la presión de género son las mismas para los hombres que para las mujeres. Mientras que en las mujeres observamos un entrenamiento deportivo que tiene que ver con la no degradación del cuerpo, a los hombres les valdrá con cuidar su imagen.

Observamos cuerpos que bailan en la escena y que rompen con las expectativas del público. Primero, bailan por separado, sin una coreografía aparente, de manera natural. El primer impulso del público es reírse, como si bailar de esta forma instintiva se entendiera como un recurso cómico cuando es llevado a cabo por estos actores. Un momento después, sin embargo, las risas paran. La segunda vez que bailan –agarrados, acompañados de una luz roja y una bola de discoteca, la canción “Inolvidable” de Luis Miguel–, ya no hay risas, sino que se propicia un momento de intimidad originado por estos cuerpos, que tienen un movimiento menos divergente del esperado.

Asimismo, los actores reivindican la actividad mental, junto con la actividad física. “Ahora, aprender una página te cuesta dos horas, no media; pero, lo importante, es que estoy bien del coco”; con esta reflexión, María Luisa San José reconoce las dificultades que la vejez acarrea a nivel mental, al mismo tiempo que explicita la importancia otorgada al “cerebro funcional como el órgano de la vida” dentro de las sociedades hipercognitivas (Post 2000), caracterizadas por desvalorizar “a los individuos que no demuestran tener una capacidad plena para utilizar estas funciones, entre ellos los enfermos de Alzheimer, las personas ma-

yores y quienes sufren un hándicap cognitivo y han perdido su ‘poder de’ y su ‘poder sobre’” (Cesanelli/Margulies 2019: 135).

Las capacidades cognitivas de los actores también se relacionan con otro de los pilares del envejecimiento activo: el aprendizaje permanente. Aquí, el aprendizaje permanente se vincula con una capacidad para seguir aprendiendo basada en la experiencia y con una reactualización del tópico del viejo sabio. Esta imagen queda sintetizada en el vídeo de José Bódalo que cierra la obra, en el que el director, ya anciano, se compromete a seguir trabajando, aprendiendo y animando a la gente joven a que vaya al teatro, y, en conclusión, a seguir nombrando a otros para que luego otros lo nombren a él (Ministerio de Cultura y Deporte 2011: 54:14–55:22).

Durante la obra, los actores también ejercen de consejeros en distintos juegos y rondas de preguntas como “qué le diríais a alguien que empieza” o “consejos a una joven actriz”. Se establece así un juego entre lo que uno es y lo uno debería ser, que valora la experiencia de los intérpretes como grados de su sabiduría. Todo ello se acompaña de una reivindicación del arte a cualquier edad. En un momento dado, se explica que, en una entrevista al salir del museo del Prado, alguien le pregunta a Dalí: “¿Algo nuevo, maestro?” A lo que responde: “Sí, Velázquez”; con lo cual se quiere incidir en que lo *bueno* nunca pasa de moda, que lo antiguo también puede ser vanguardista.

Otra de las bases sobre las que se asienta el paradigma de la vejez activa en la obra es la disposición a seguir participando en el mercado laboral. Guillermo Montesinos lo resume así: “Yo lo tengo muy claro: ¿quién va a hacer de viejo?”. La propia perspectiva desde la que se construye la obra hace que no veamos a los actores desde el papel de abuelos, ni tampoco en relación con la vejez de otros; por lo que la vejez activa, al no concebirse aquí como identidad fija o concepción totalizadora de la vejez, no cae en una postura estigmatizante con respecto aquellos que no cumplen con estos parámetros. La relación se establece con respecto a sí mismos, con respecto a su trabajo y a su propio recorrido vital.

Este empeño por seguir moviéndose a un nivel literal, físico, pero también a nivel laboral e intelectual, vincula la obra con los postulados de la teoría de la actividad (Havighurst/Albrecht 1953), según la cual

la actividad en todas sus expresiones redunda en beneficios y es necesaria para experimentar satisfacción con la vida durante la vejez. Plantea la necesidad de la realización permanente de actividades hasta donde sea posible, con el fin de generar sentimientos positivos de felicidad y satisfacción que contrasten con la visión tradicional de declive en la vejez. (cit. Robledo Marín/Orejuela Gómez 2020: 97)

De este modo, a la idea de progreso que se recoge de los propios contenidos de la obra (lucha por derechos laborales, políticos y sociales, presente digno para los

actores gracias a los esfuerzos del pasado) se le añade la idea de progreso desprendida por la concepción del paradigma de la vejez activa “que aparece ahora como más científico, justo y adecuado, por no decir alineado con las posibilidades de progreso” (Klein 2016: 212).

Sin embargo, como ya comentamos, de la obra también se desprende una visión de la vejez ligada a una mirada negativa y vinculada con el estigma, la discapacidad, la enfermedad, la amargura del carácter o la soledad. Como ejemplos, podemos señalar las siguientes reflexiones, extraídas del propio texto de la obra: “No te cuenta nadie lo que es hacerse mayor”, “No quiero convertirme en un cascarrabias”; o las respuestas a la pregunta “¿A qué tienes miedo?”: “A perder las capacidades cognitivas y darme cuenta del proceso”, “A morir sola”. Estos sentimientos están relacionados con la otra cara del paradigma de vejez activa: el miedo a envejecer propio de las sociedades modernas, que exaltan la juventud y la adultez temprana como momento vital ideal,

[s]i antes los hombres envejecían con el sentimiento de seguir el camino natural que los llevaba a un reconocimiento cada vez mayor, el hombre de la modernidad combate todo el tiempo las huellas de la edad y tiene miedo de envejecer por temor a perder su posición profesional y a no encontrar empleo o espacio en el campo comunicativo. (Le Breton 2002: 143)

Además, la perspectiva *progresista* a la que acabamos de aludir se ve atacada por cierta desconfianza o desprecio a la juventud actual, que lleva aparejado una idealización o mirada nostálgica al pasado. Ana Marzoa afirma que “antes había actores con mucha personalidad; hoy se echa un poco en falta”, y Guillermo Montesinos dice que “había más solidaridad y apoyo, y respeto a los mayores en aquella época”, refiriéndose a los años en los que él era joven. Estos comentarios pueden relacionarse con la teoría del envejecimiento como subcultura (Rose/Peterson 1968), puesto que, mediante estos comentarios, los actores se identifican como grupo separado de los jóvenes, con diferentes valores y patrones de conducta. Se critica de esta postura el hecho de percibir a los otros grupos etarios desde una posición negativa o excluyente que, por otro lado, tampoco beneficia a la propia inclusión de la vejez en el ámbito social.

Otro aspecto de la obra que se aleja del imaginario de la vejez activa tiene que ver con la creencia de que resulta imposible tomar un nuevo rumbo de vida o emprender un camino diferente. A la pregunta “¿Repetiríais?”, unos responden que sí, que, si nacieran otra vez, desearían ser actores de nuevo, mientras que otros hablan de desear otra vida, como si no hubiera posibilidad para el cambio en esta. Ana Marzoa, que al principio de la obra se define como una mujer “con síndrome de Peter Pan”, confiesa que querría haber sido escritora para tener más independencia, para poder hablar por sí misma. Cuando sus compañeros la ani-

man a hacerlo, responde que ve imposible cumplir con ese propósito en esta vida, por lo que priva a su vejez de esa posibilidad de cambio que caracteriza al paradigma de la vejez activa.

Se presupone desde esta visión desesperanzada una “fragilidad de futuro” en la vejez que no solo tiene que ver con la fragilidad del cuerpo, sino con una acumulación de experiencias pasadas que opacarían el horizonte de futuro y la posibilidad de experimentación del sentido de novedad:

La indeterminación que caracteriza al horizonte de futuro hasta cierto punto de la plenitud adulta se estrecha en la vejez por razón de los cumplimientos pasados de experiencias semejantes y hasta por una suerte de reforzamiento o consolidación de los vínculos asociativos, de los rieles mismos de la asociación, las motivaciones y las sedimentaciones de todas esas experiencias pasadas, semejantes, del mismo tipo y, por así decir, cada vez más plenas o colmadas de contenido, de tal modo que el contrapolo de esa “solidez” experiencial o acumulada, es la determinación cada vez mayor del horizonte de indeterminación del futuro. (Venebra 2021: 426)

Más allá de lo apuntado, la polaridad a la hora de considerar la vejez se ve reflejada en una serie de afirmaciones que, de algún modo, resultan contradictorias. Así, a las anteriores palabras podemos añadir las siguientes: “La vejez es quedarse sin futuro. Siempre te queda menos tiempo”, que se contradicen con hacer “un brindis por los mejores momentos vividos y los que vamos a vivir”, donde el futuro sí se contempla como algo estimulante y lleno de expectativas. Una queja sobre “el sufrimiento de envejecer” se encabalga con el deseo de “divertirse y quemarlo todo” de Paco Racionero, que, momentos antes, cuando sus compañeros decían sentirse “un nexo de unión” entre generaciones, respondía: “Somos jurásicos”. Los compañeros, finalmente, lo reprenden: “Eso lo serás tú”.

Si partimos de que el paradigma de la vejez activa es el preponderante, cabe destacar que el marco desde el que se construye la obra –la idea de celebración/homenaje–, acentúa aún más las tensiones entre el imaginario dominante de la vejez construido desde Aristóteles –“la enfermedad es una vejez adquirida y [. . .] la vejez es una enfermedad natural” –(Aristóteles 1994: 306) y el imaginario incentivado en las últimas décadas sobre la vejez activa. Esta incongruencia se refleja en el propio espectador, que puede percibir de manera separada, por un lado, las capacidades mentales y físicas de los actores, su vitalidad en el escenario, su presencia; y, por otro, algunas de estas reflexiones sobre la vejez como un signo de sus personajes, como pura representación.

Pero, si aceptamos que todo el texto dramático procede de las entrevistas realizadas a los actores y que estas son sus verdaderas opiniones, nos encontramos ante otra problemática, que tiene que ver con cómo el asentamiento de los imaginarios sociales negativos puede imponerse incluso a las propias capacidades de

los protagonistas. De este modo, su autopercepción resultaría dañada. En definitiva, aunque lo que se pretende es rendir tributo a esta generación de actores trayéndolos de nuevo a escena para que ellos sean los protagonistas de su fiesta, las propias reflexiones y opiniones sobre sí mismos ponen de manifiesto la polaridad en la conceptualización y experimentación subjetiva de la vejez, aun cuando esta se expone bajo un marco de vejez activa.

Bibliografía

- Aristóteles. 1994. *Reproducción de los animales* (traducción de Ester Sánchez), Madrid: Gredos.
- Barahona, Víctor. 2022. “Celebración. Programa de mano”, en https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2022/09/T22_PM_Celebracion.pdf [10.11.2022].
- Barros, Regina/Castro, Adriana. 2002. “Tercera edad: el discurso de los expertos y la producción del ‘nuevo viejo’”, en: *Estudios Interdisciplinarios sobre o Envelhecimento* 4: 113–124.
- Beauvoir, Simone de. 1983. *La vejez* (traducido por Aurora Bernárdez), Barcelona: Edhasa.
- Centro de Documentación Teatral, “Entrevista a José Bódalo (1980)”, en <https://www.youtube.com/watch?v=W77h51vSuJo> [10.11.2022].
- Cesaneli, Violetta/Margulies, Susana. 2019. “La alzheimerización de la vejez. Aportes de una etnografía de los cuidados”, en: *Desacatos* 59: 130–147.
- Cobello, Denise. 2021. “El Actor–Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación”, en: *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 11.2: 1–22.
- Cornago, Óscar. 2005. “Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, en: *Latin American Theater Review* 39.1: 5–27.
- Dornell, Teresa. 2014. “Las cartografías corporales en la vejez y el envejecimiento: dispositivo de análisis en la prejubilación”, en Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata.
- Hammond, Will/Steward, Dan. 2014. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, London: Oberon Books.
- Havighurst, Robert J./Albrecht, Ruth. 1953. *Older people*, New York: Longmans Green.
- Klein, Alejandro. 2016. “Paradigmas en la vejez: homogenización y transiciones cinematográficas”, en: *Comunicación y Sociedad* 26: 201–221.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Limón Mendizábal, María Rosario. 2018. “Envejecimiento activo: un cambio de paradigma sobre el envejecimiento y la vejez”, en: *Aula Abierta* 47.1: 45–54.
- Post, Stephen G. 2000. *The Moral Challenge of Alzheimer Disease: Ethical Issues from Diagnosis to Dying*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Robledo Marín, Carlos Arturo/Orejuela Gómez, Johnny Javier. 2020. “Teorías de la sociología del envejecimiento y la vejez”, en: *Revista Guillermo de Ockham* 18.1: 95–102.
- Rose Arnold M./Peterson, Warren A. 1968. *Older people and their social world; the sub-culture of the aging*, Philadelphia: F.A. Davis Co.
- Teatro Español. “Celebración. Dossier de prensa”, en https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2022/07/Dossier%20Celebracion_Naves%20del%20Español_0.pdf [10.11.2022].
- Teatro Español. “III La Sénior”, en <https://www.teatroespanol.es/ciclos/iii-la-senior-22-23> [10.11.2022].
- Venebra, Marcela. 2021. “Fragilidad del futuro: fenomenología de la vejez”, en: *Areté* 33.2: 415–435.

Javier Luis Velloso Álvarez

Máscara y gesto para *performar* e interpretar la vejez: *André y Dorine* (2010) y *Solitudes* (2017), de Kulunka Teatro

Abstract: Since it was founded in 2010, the Basque theatre company Kulunka Teatro has staged several productions whose most relevant features are their social commitment and their tendency to experiment with highly diverse stage formulas: among the topics that the company has dealt with in its shows, old age and some related issues (Alzheimer disease, loss, mourning, isolation. . .) stand out above all others; and among the stage techniques, physical and mask theatre should be highlighted as the most important, since through them Kulunka Teatro has achieved great success in Spain and internationally. The main objective of this article is the analysis of the two most famous plays of the company, *André y Dorine* and *Solitudes*, which are both great examples of these ethical and aesthetic intentions; and the analysis of the different ways that they can all help raise awareness about *ageism* and to break stereotypes and prejudices about the elderly.

Key words: Ageism, Ageing Studies, Alzheimer's Disease, Physical Theatre, Mask Theatre

Palabras clave: edadismo, Ageing Studies, enfermedad de Alzheimer, teatro físico, teatro de máscaras

1 Kulunka Teatro: presentación

Desde que fuera fundada en 2010 por los actores Gabiñe Insausti y José Dault en Hernani, la compañía Kulunka Teatro ha venido desarrollando un proyecto sumamente original en el contexto del teatro hispánico contemporáneo: un proyecto definido, en primer lugar, por su firme compromiso con la realidad y con la visibilización escénica de colectivos marginalizados y de las problemáticas específicas que les afectan, pero también por una persistente experimentación formal que habitualmente ha huido de los códigos interpretativos y representacionales más tradicionales, y ha optado, en su lugar, por la búsqueda de otros universales, que permitan superar las fronteras (geográficas, lingüísticas, culturales, etarias) que han dificultado histórica-

Javier Luis Velloso Álvarez, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

mente la accesibilidad al teatro a públicos diversos.¹ Un vistazo rápido a su trayectoria evidencia que ambos empeños les han dado notables frutos: no en vano, se trata de una de la compañías nacionales que más veces han girado a nivel internacional en los últimos diez años, incluyendo más de mil funciones en más de treinta países de tres continentes distintos, y que, además, lo han hecho con el mayor reconocimiento de crítica y público en todos ellos. Resultado de ese trabajo ininterrumpido de la compañía, a la que se han ido sumando desde entonces nuevos miembros permanentes como Iñaki Rikarte (director), Edu Cárcamo (intérprete) y Rolando Sanmartín (dramaturgo), y una decena larga de colaboradores artísticos y técnicos; son, en el momento de escribir este artículo, cinco obras (más una, *Forever*, en coproducción con el Centro Dramático Nacional, cuyo estreno se ha proyectado en 2023) que exploran lenguajes dramáticos diferentes: dos convencionales, de texto verbal (*Édith Piaf: taxidermia de un gorrión* [2017] y *Quitamiedos* [2019]); una obra musical (*Hegoak* [2022]); y otras dos, las más exitosas, de teatro gestual y de máscaras (*André y Dorine* [2010] y *Solitudes* [2017]). Las dos últimas no han dejado de girar simultáneamente en distintos circuitos y le han granjeado a la compañía algunos de los más prestigiosos premios teatrales a nivel nacional e internacional, como el Premio del Público y el Premio a la Mejor Dramaturgia en el Be Festival de Birmingham 2011, el Premio al Mejor Elenco en los Los Angeles Critics Awards 2016, el Premio Ojo Crítico de RNE de Teatro 2018 o los Premio Max a Mejor Espectáculo y Mejor Composición Musical 2018.

De todas sus producciones son dos, no obstante, las que más nos interesan en relación con la óptica analítica y los temas centrales de este artículo, además de ser, como decimos, las dos más célebres y las que han puesto a la compañía en el primer plano de la creación escénica actual: *André y Dorine* (2010) y *Solitudes* (2017). Ambas constituyen muestras inmejorables de la reinterpretación contemporánea del teatro de máscaras, físico o de gesto; así como de la revalorización estética de un teatro tragicómico de tono popular y familiar que trata de hacer accesibles problemáticas sociales al gran público, sin que esté claro que pueda adscribirse a los parámetros habituales de lo que se ha convenido en llamar en la historiografía literaria *Teatro social*.

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes Escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-11636GB-I00).

Mi más sincero agradecimiento a Gabiñe Insausti, actriz fundadora de la compañía Kulunka Teatro, por su ayuda y generosidad, al concederme la posibilidad de acceder a material y grabaciones de las dos obras, verdaderamente útiles para la elaboración de este artículo y de la comunicación precedente.

Un marbete, este último, cuya definición ha suscitado desde sus orígenes recurrentes debates teóricos que evidencian que todo acuerdo sobre su delimitación conceptual es transitorio y de mínimos, lo que no implica necesariamente que deba ser hoy desechado: por un lado, existe consenso en el énfasis temático de este teatro en aquellas realidades dramáticas que incumben a grandes grupos humanos, especialmente las relativas a la desigualdad y la lucha de clases (Fernández Insuela 1997: 19), y en la presencia, además, de un afán crítico respecto de tales realidades, habitualmente a través de lecturas explícitamente ideológicas o políticas. Más compleja es la caracterización estética de este teatro, pues aunque tradicionalmente se ha ligado al drama realista de raigambre decimonónica, o al teatro épico y documental de raíces brechtianas y piscatorianas, actualmente existe una amplia variedad de fórmulas que experimentan con la fusión de géneros o con la intermedialidad; y sirven, igualmente, para vehicular temáticas sociales y perspectivas políticas que van mucho más allá del paradigma representacional clásico (desde las más cercanas, en el terreno de lo posdocumental, hasta propuestas performativas y posdramáticas que juegan con la deconstrucción de códigos y discursos canónicos para revelar su carácter fictivo, las más alejadas).

Pues bien, si admitimos estas últimas como variantes posmodernas de teatro social, deberíamos, de modo análogo, encuadrar las obras que vamos a analizar bajo el paraguas de dicha etiqueta. De hecho, la recurrencia a un lenguaje alternativo al verbal, como es el de la máscara y el gesto, no solo no impide la representación escénica de asuntos de profundo calado social, sino que además tendría, si hacemos una lectura brechtiana, una enorme potencialidad ético-política: precisamente, a través de la subversión de las convenciones y códigos comunicativos tradicionales, que rompen con el efecto ilusorio de la ficción y generan de ese modo un efecto de distanciamiento, condición posible de la reflexión y la crítica.

2 El concepto de vejez desde una mirada biopsicosocial. *Ageism*: discriminación, estereotipos y prejuicios sobre la tercera edad

Sea como fuere, y al margen de la controversias nominales sobre su adscripción genérica, lo que resulta evidente es que, tanto en *André y Dorine* como en *Solitudes*, existe una apuesta decidida por parte de la compañía por mostrar en escena distintas caras de una realidad que afecta a grupos humanos cada vez más amplios en el mundo contemporáneo y especialmente en los países occidentales y asiáticos; a saber: la experiencia de la vejez y los retos y problemáticas derivados

de la inversión de la pirámide poblacional, esto es, del crecimiento en la proporción demográfica de personas ancianas. Es importante que se subrayen ambas vertientes, la individual y la social, pues no puede, ni, sobre todo, debe entenderse una sin la otra: la primera, que englobaría los efectos físicos-biológicos y psicológicos derivados de ese hecho inevitable en todo ser humano que es el avance de la edad, depende radicalmente de aquellos contextos culturales y políticos concretos en los que tales efectos se dan; pues son los que los que configuran los marcos interpretativos de las relaciones interpersonales y dan, por lo tanto una significación social y simbólica a ese hecho. O lo que es lo mismo: aunque determinados procesos psicobiológicos, sensoriales o cognitivos, como es el caso de los degenerativos que implican una merma de alguna capacidad, pueden darse en las personas mayores con independencia de los marcos discursivos que operen sobre ellos, son estos últimos los que determinan el alcance conceptual de lo que debe entenderse por *envejecimiento* o *vejez*. Y son, asimismo, estos marcos los que modelan sus manifestaciones y consecuencias concretas en los distintos campos que estructuran las relaciones sociales (político, jurídico, económico, laboral, cultural). Es, además, en los contextos socioculturales concretos en los que se arbitran, en su caso, respuestas a las demandas generadas por el envejecimiento poblacional que afectan e implican, como no puede ser de otra manera, a todo el colectivo y condicionan las relaciones interpersonales.

El vínculo indisoluble entre las dos dimensiones lo corroboró la ONU en su informe “Perspectivas de la población mundial 2019”, en el que detallaba y cuantificaba, asimismo, algunas proyecciones demográficas de este fenómeno a nivel mundial:

El envejecimiento de la población está a punto de convertirse en una de las transformaciones sociales más significativas del siglo XXI, con consecuencias para casi todos los sectores de la sociedad, entre ellos, el mercado laboral y financiero y la demanda de bienes y servicios (viviendas, transportes, protección social...), así como para la estructura familiar y los lazos intergeneracionales [. . .] en 2050, una de cada seis personas en el mundo tendrá más de 65 años (16%), y en Europa y América del Norte podría ser una de cada cuatro. Se estima, además, que para ese año el número de personas de 80 años o más se triplicará, de 143 millones en 2019 a 426 millones. (ONU 2019)

Ante tal perspectiva demográfica, la ONU ha asumido en los últimos años un compromiso firme con las nuevas realidades y retos resultantes de esta profunda transformación, a través de diversas iniciativas y planes de acción que exhortan a los países miembros a adoptar “un cambio de actitud, de políticas y de prácticas a todos los niveles para aprovechar el enorme potencial de las personas mayores en el siglo XXI” y a dar prioridad al “desarrollo, la promoción de la salud y el

bienestar en la vejez, y la protección de un entorno propicio y de apoyo para estas personas” (ONU 2019).

Los dilemas y retos que plantea el envejecimiento poblacional sobrepasan, pues, con mucho los límites del ámbito privado o familiar, y atañen a los pactos sociales mismos que sostienen la convivencia; lo que, en sociedades como la española supone poner en el centro del debate público (y la reciente pandemia del COVID-19 ha puesto de relieve, de modo despiadado, que este imperativo no puede ser letra muerta ni una mera declaración de intenciones) cuestiones como la asistencia a la dependencia, la red de cuidados sociosanitarios, la remoción de barreras que dificultan la accesibilidad y adaptación de espacios, o la asignación de pensiones que aseguren una manutención digna de jubilados e incapacitados permanentes. Responsabilizarse, en fin, de ofrecer respuestas éticas acordes con los principios que vertebran la legalidad del Estado Social y democrático de Derecho, tales como el principio de igualdad y no discriminación, la solidaridad mutua y la contribución ciudadana a una economía al servicio del bienestar e interés general. Pero, además, es importante señalar que la responsabilidad del colectivo social no debe permanecer en la frontera de las demandas de carácter estrictamente material o cuantificable, sino que, necesariamente debe prestar atención también y de manera integradora a aquellos aspectos que, como han venido insistiendo la inmensa mayoría de investigaciones posteriores al estudio *Psychologie des Alterns* (1972) de Ursula Lehr, tienen una marcada dimensión subjetiva, que no individual, como son la incomunicación, el abandono y el acompañamiento en duelo. Y uno no menos importante: el que se refiere al conjunto de los imaginarios sociales que orientan la percepción de la vejez, permiten explicarla y la integran a nivel hermenéutico como parte la realidad.

Pues bien, en estos imaginarios tienen un peso trascendental los estereotipos, los prejuicios y las actitudes sociales dirigidas a la tercera edad, especialmente aquellos que el psiquiatra y gerontólogo Robert Butler, en su ensayo seminal *Ageism: another form of bigotry* (1969) y en estudios posteriores, agrupó bajo la noción de *ageism* (en español, “edadismo” o “viejismo”). El concepto no se agota en lo que tradicionalmente se ha interpretado como gerontofobia, sino que, a partir de analogías con las múltiples formas con que se manifiestan otras formas de discriminación, como la racial, de género y clase, pretende abarcar todos aquellos imaginarios estereotipados y estigmas derivados que se retroalimentan e influyen, al tiempo, tanto al exogrupo como al endogrupo de los adultos mayores, y que vienen a consagrar como naturales determinadas generalizaciones preconcebidas, en su mayoría negativas, basadas en la edad, tales como la “enfermedad, discapacidad, impotencia, deterioro cognitivo, enfermedad mental, rigidez psicológica y aversión al cambio, improductividad, soledad, pobreza y depresión” (Palmore 1990, cit. Sánchez Palacios 2004: 75).

Hoy, tras décadas de envejecimiento poblacional acelerado y de tímido desarrollo e implementación de los *ageing studies* tanto en las disciplinas científicas como en las humanísticas, aunque tales generalizaciones y estereotipos están lejos de desaparecer en el imaginario colectivo y continúan siendo, por lo tanto, fuente de múltiples discriminaciones, se hace cada vez más evidente que no son ni mucho menos inocentes: el propio Butler opinaba que, en el fenómeno y la persistencia del *ageism*, esto es, en el mantenimiento y refuerzo de formas de discriminación y actitudes negativas hacia la población anciana, no podía obviarse la existencia de un doble beneficio social (si entendemos *beneficio* en la acepción, indudablemente perversa, más resultadista y basada en estadística), a saber: por un lado, “facilitar al conjunto de miembros de una sociedad el eludir sus responsabilidades hacia las personas mayores, al atribuirle tales imágenes al proceso natural de la vejez, que sería así considerado como un periodo de declive generalizado en todas las áreas del desarrollo humano” (Butler 1987 cit. Sánchez Palacios 2004: 80); y, por otro, “proteger a los individuos más jóvenes, a menudo con un alto coste emocional, de pensar sobre aspectos de la vida que les producen miedo, tales como la enfermedad y la muerte” (Butler 1987 cit. Sánchez Palacios 2004: 81). De tal modo que, si las personas mayores son percibidas en términos básicamente negativos, la otra cara de la moneda se hace autoevidente: la no pertenencia a este grupo social, es decir, el hecho de no ser viejo, tiene por sí mismo connotaciones positivas; un fenómeno que en plena era digital, de *selfies* y narcisismo, en la que los algoritmos de las redes sociales premian la visibilidad de imágenes y discursos aspiracionales mediados por objetivos y cánones *deseables* (amén de irreal y estereotípico, profundamente racistas y patriarcales), ha desembocado en una auténtica idolatría de la juventud. No erraba demasiado el tiro, pues, Butler, cuando predijo hace más de cincuenta años que “el edadismo podría medirse con el racismo (decir reemplazarlo sería puro pensamiento mágico) como el gran tema de los próximos veinte o treinta años” (Butler 1969: 245–246)²; y, si bien el psiquiatra hablaba específicamente del contexto estadounidense, podemos confirmar que, a la vista de los hechos, la cuestión no solo no ha perdido vigencia sino que ha ocupado un lugar cada vez más prominente en el debate público.

Y si, como decíamos arriba, el “beneficio” social del edadismo recae solo en aquellos que no son considerados todavía ancianos (un grupo social de hecho menguante, vista la tendencia demográfica), el perjuicio para las personas mayores es doble: la psicología social y otras disciplinas afines han demostrado cómo este fenómeno acaba afectando no solo a la forma en que las personas mayores son percibidas por los demás, sino también, y a veces de modo más nocivo, a la

2 La traducción es mía.

autopercepción de aquellos. Los efectos de este reforzamiento de la negatividad en la percepción propia son bien conocidos: mayor falta de autoestima, mayor sentimiento de soledad o aislamiento, e incluso empeoramiento de la salud física y mental. Una autopercepción estigmatizada y/o (auto)compasiva que no solo es consecuencia de las relaciones sociales orgánicas con otros grupos de menor edad, sino que está bien enraizada en la cultura y permea desde hace siglos las manifestaciones artísticas y literarias.

3 La vejez en la cultura: del estigma y la mirada patologizante al paradigma biopsicosocial

No procede ahora rastrear el origen y evolución de las múltiples maneras en que esta discriminación por razón de edad toma forma en la historia social y cultural de Occidente. Podemos, sin embargo, afirmar sin demasiado margen de error, y a sabiendas de que generalizar siempre entraña riesgos, que la visión negativa de la vejez ha sido una constante en la cultura occidental, con momentos puntuales de excepción, como la Baja Edad Media o el siglo XVIII, en los que el anciano (y aquí es importante remarcar el artículo masculino) fue visto como venerable fuente de sabiduría y experiencia (Martínez/Polo/Carrasco 2002). Solo recientemente, con el empujón demográfico del siglo XX, el alargamiento de la esperanza de vida gracias a los avances médicos y farmacológicos que acompañaron la revolución tecnológica, y con el desarrollo e implementación de redes asistenciales y sistemas de bienestar en la mayor parte de los Estados occidentales, la mirada general hacia las personas mayores ha variado en un sentido tendencialmente positivo, si bien aún muy alejado de una verdadera inclusión que supere su tradicional marginalización material y simbólica. No en vano, el colectivo, “como grupo de edad diferenciado, con intereses propios, con rasgos culturales específicos, y con exigencias sociales definidas, es el último que ha irrumpido en nuestro complejo marco social” (Martínez/ Polo/Carrasco 2002: 45).

Por no echar demasiado la vista atrás, sirvan como muestra de la ambivalente coexistencia de imaginarios y estereotipos asociados a la vejez, entre la negatividad y el vitalismo en algunos de los ejemplos más canónicos en la literatura anglosajona e hispánica de lo que Janet Pérez denominó novela geriátrica y novela gerontológica reciente, entre los cuales cabría incluir a voces tan autorizadas como la de Philip Roth y su tetralogía autoficcional sobre la vejez (*Everyman* [2006], *Indignation* [2008], *The Humbling* [2009] y *Nemesis* [2010]), la del Nobel J.M. Coetzee con *Disgrace* (1999) y *Slow Man* (2005); o, en un sentido sensible-

mente distinto, Gabriel García Márquez con la controvertida *Memoria de mis putas tristes* (2004).

Así pues, una vez aclarado que el concepto de vejez no es unívoco ni universal, que solo parcialmente está determinado por la biología o el estado de salud, y mucho más por los discursos hegemónicos dependientes de condiciones histórico-culturales de cada momento, merece la pena subrayar el paralelismo palpable entre este nuevo paradigma y los que afectan a la diversidad funcional: no porque exista necesaria o estadísticamente una relación entre la edad avanzada y esta última, o entre ambas y la patología, sino porque tanto la vejez como la discapacidad han dejado de ser interpretadas desde criterios estrictamente biomédicos y perspectivas “curativas” para pasar a ser integradas en una óptica biopsicosocial (o social, a secas, según las posturas más constructivistas) que no parte, además, de presupuestos terapéuticos, sino que pone el foco en la dignidad de la persona como miembro de una sociedad con responsabilidades colectivas.

En esa medida, así como la vejez demanda una intervención “en positivo” por parte de instituciones públicas y privadas, medios y en fin, de la sociedad en su conjunto; convendría promover igualmente aproximaciones artísticas y literarias a la vejez que se atrevan a transitar por caminos distintos a los de la tradición intimista o de la patología. Tradiciones que, por lo general, han restringido el foco a la experiencia individual del proceso de envejecimiento y enfatizado los aspectos más degradantes como consecuencia estrictamente (*bio*)lógica del paso del tiempo. Se hace necesario, pues, dar cabida a otras miradas que den cuenta de la insoslayable dimensión pública de la vejez y que pongan de relieve las contradicciones de la sociedad al enfrentarse a ella; lo que no significa obviar los lados menos gratos de la senectud, sino romper con el relato del *fatum* inevitable y trágico y con sus estigmas asociados.

4 Otra mirada hacia la vejez: André y Dorine y Solitudes

Es reseñable, en ese sentido, que compañías como Kulunka Teatro, conformadas por un elenco artístico y técnico aún joven, hayan detenido desde el primer momento su mirada en una realidad cada vez más urgente, incentivando una perspectiva comprometida con uno de los colectivos subalternos más excluidos del ejercicio efectivo de los derechos ciudadanos y del amparo del Estado de bienestar. Una perspectiva que, en la línea de lo que señalábamos antes, no pasa por encima del deterioro físico o cognitivo asociado a la edad, ni mucho menos pone sordina al recordatorio sobre la responsabilidad colectiva que idealmente se deriva de una verdadera solidaridad

intergeneracional; pero que tampoco se regodea en el naturalismo sórdido o culposo ni se entrega a los códigos del melodrama más comercial. Antes bien, la propuesta de Kulunka busca un retrato más complejo que difumina, como lo están en la realidad, las fronteras artificiales entre lo trágico y lo cómico, lo satírico y lo dramático, lo social y lo íntimo. Un retrato, en fin, fiel a la lógica brumosa de la memoria, facultad cuya mayor potencialidad es, de hecho, la de imbricar una misma línea temporal el presente y pasado y la de dotar, de ese modo, de un sentido completo las experiencias de vida. Un retrato que, además, huye del realismo convencional y procede a través de la estilización expresionista de los caracteres y de la estetización poética de sus movimientos y acciones; desterrando de la escena el poder avasallador del verbo y otorgando a la fisicidad de los cuerpos, a su dinamismo y a su relación el espacio, por un lado, y a la música, un estatus diegético de primer orden.

Una senda estética que parece puesta al servicio de la vocación marcadamente universal que ambas obras entreveran: tanto *André y Dorine* como *Solitudes* son de producción nacional, pero la intencionalidad de su mensaje no se reduce a una esfera localista. A esta ambición responde la esquematización de los personajes y de la escenografía por medio de objetos y decorados dotados de un fuerte componente simbólico, y, sobre todo, la vinculación de temas convencionalmente asociados a la tercera edad (la enfermedad de Alzheimer, en el primer caso; el duelo tras la muerte y la soledad, en el segundo) con las experiencias que afectan a la condición humana, sin importar la generación (los cuidados, la comunicación, los condicionantes de género en las relaciones sociales). Asimismo, la apuesta decidida por la hibridez e intermedialidad en escena dificulta el encajamiento de ambos espectáculos en un patrón definido: teatro, mimo y danza se funden unos con otros al servicio, eso sí, de una historia que no deja de tener una estructura aristotélica, con un principio, nudo y desenlace ordenados según una causalidad lógica (no siempre cronológica) más o menos convencional.

Sintetizando al máximo los argumentos, *André y Dorine*³ expone el proceso de enfermedad de Alzheimer de una mujer anciana y cómo este proceso afecta y es encajado tanto por su marido y su hijo, como por terceros ajenos a la familia;

3 Título inspirado en el filósofo austriaco André Gorenz y su esposa Dorine Keir, cuyo periplo final ha quedado para la historia como un símbolo de la sublimación del amor inquebrantable e incondicional: en sus últimos días, Gorenz le dedicará a Keir la célebre “Carta a D.” (2008), honda reflexión sobre la resistencia del vínculo sentimental frente al paso del tiempo, la búsqueda de la trascendencia en la unión amorosa y el arrepentimiento por las victorias transitorias de lo rutinario y lo accidental frente a esa unión esencial. Apenas unos meses después de que la carta fuera terminada, ambos se suicidaron juntos en su hogar de Vosnon, en el límite de la Borgoña francesa. Aunque la historia del espectáculo de Kulunka transcurre por derroteros sensiblemente distintos, confesaba José Dault que “la lectura de este libro despertó en nosotros la necesidad de contar nuestra particular historia de amor en la vejez” (Revista Teatros 2015).

cuyas actitudes componen un buen muestrario de las distintas formas en que la sociedad enfrenta esta patología: desde el dolor y la incomprensión, hasta la empatía y el cuidado. Al tiempo, mediante recurrentes *flashbacks*, se nos muestra abreviadamente la historia de amor de esta mujer y de su marido desde su inicio hasta el momento presente, preludio de un inminente fin. Así, el deterioro cognitivo provocado por la enfermedad se convierte en un pivote temático doblemente paradójico, pues, por un lado, y pese a ser vivida sobre todo con preocupación y tristeza por sus seres queridos, a menudo es también fuente de una comicidad blanca pero muy efectiva, basada precisamente en la regresión del personaje que lo padece a un origen, a una suerte de “niñez” emocional y preverbal; y por otro, porque el borrado progresivo de la memoria despierta, irónicamente, el recuerdo de un amor intenso, esencial y genuino que, en los momentos inmediatamente anteriores al diagnóstico, había quedado sepultado por rutinas y rencillas cotidianas.

Por su parte, *Solitudes*, que no guarda una relación argumental explícita con la anterior, aborda el proceso de duelo de un anciano tras la muerte de su mujer, así como las dificultades que enfrenta por los drásticos cambios emocionales y de rutinas que este hecho supone: junto al dolor por la pérdida, la nueva presencia constante de su hijo y su nieta en lo que antes era un nido vacío plácidamente habitado por el matrimonio, hace aflorar conflictos derivados de la falta comunicación y empatía que, a la postre, ponen de manifiesto la soledad y el desamparo (subrayados desde el mismo título de la obra) a la que los miembros tres generaciones se enfrentan. Desamparo que alcanza también a otros personajes ajenos a la familia (marcadamente, a una joven empujada a la prostitución por la penuria económica) con los que el viudo se va topando a medida que emprende una búsqueda activa de nuevas rutinas y de personas que le permitan mantenerse activo y preservar la memoria de su amor perdido, que se erigen finalmente en inesperado refugio.

5 Teatro físico y de máscaras: tras la senda de Jacques Lecoq

Decimos que ambas obras mantienen un patrón dramático completo y coherente con pocas alteraciones lógico-cronológicas, pero lo hacen sin palabras y con un protagonismo absoluto de los cuerpos en escena, rayando ese género flexible, que desde las experimentaciones de los años setenta de Steven Berkoff o el *Café Müller* (1978) de Pina Bausch, la crítica consagró con la etiqueta de “teatro físico”, un marbete hoy convertido en verdadero cajón de sastre: en él caben una gran variedad de manifestaciones escénicas que exploran y ponen de relieve aspectos fisi-

cos, del gesto y el movimiento como principal base del trabajo. En palabras del actor y director Domingo Ferrandis:

El teatro físico son retazos en el tiempo, un *patchwork* de antiguas tradiciones asiáticas, teatros populares occidentales, danzas ritualistas y folklores. Retales tejidos a las nuevas tendencias, danza-teatro postmoderno, movimientos teatrales de vanguardia europea y la cultura pop más contemporánea se enredan en un mismo cuerpo. Fusión de lo antiguo y lo nuevo, de lo técnico y lo orgánico, entre lo racional y lo emocional, entre lo animal y lo controlado, un teatro de contacto, en el que la relación entre los actores y el público es a la vez íntima y sorprendente, convincente y de confrontación, ritual y profano. (Ferrandis 2014: 2)

Claramente herederas de tradiciones como la Comedia del Arte o la del kabuki japonés, pero, sobre todo, de las innovaciones surgidas de los vanguardismos escénicos y la investigación teatral (la biomecánica de Meyerhold, el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro pobre de Grotowsky, la antropología teatral de Eugenio Barba o, mucho más claramente, el análisis del movimiento y la máscara neutra de Jacques Lecoq) las de Kulunka Teatro son, efectivamente, funciones representativas de cómo, en época contemporánea, técnicas y estilos se superponen y se integran en una semiótica compleja en la que, antes que el texto, importa la dramaturgia, es decir, lo que José Antonio Sánchez (2011) define como lugar de mediación o, mejor dicho, de interrogación sobre la relación entre tres factores: el teatro, la actuación y el drama. Y son funciones, también, en las que, antes que el virtuosismo de la enunciación verbal, prima la adaptabilidad y flexibilidad de otros tipos de lenguaje para fundirse en un discurso coherente y plenamente significativo.

Kulunka Teatro es, además, una de las compañías que más fama e interés internacional ha cosechado en el teatro de máscaras contemporáneo, un subgénero que actualmente es cultivado por un limitado número de compañías y artistas, herederos de la metodología pedagógica de Lecoq: entre ellas, sobresalen la compañía inglesa Vamos Theatre, la compañía internacional Teatro Strapatto y, muy especialmente, la alemana Familie Flöz, de la que los integrantes de la compañía vasca son declarados discípulos, habiendo tomado parte incluso antes de fundar la compañía en dos formaciones impartidas por aquella, una en Alemania y otra en España, por Paco González, su único miembro español. Un subgénero minoritario que, sin embargo, ha logrado fidelizar a un gran público no avezado en los códigos de una práctica teatral bastante alejada de lenguajes hegemónicos en la escena contemporánea, ya sea en su versión dramática o posdramática.

El uso de la máscara, no obstante, no es en absoluto una novedad en las prácticas culturales, y no solamente en el teatro: más allá de las bien conocidas en la tradición teatral occidental, como las de la tragedia griega y la Comedia del Arte

Italiana; o las de la oriental, como las del teatro nō japonés o las máscaras vivas del teatro balinés; las máscaras se han utilizado desde la Antigüedad y en todas las civilizaciones, casi siempre con una significación simbólica y una función social determinada: ceremonial, ritual, lúdica, catártica, etc. Sus simbolismos e intenciones son, además, muy particulares, pues rara vez tienen un sentido estable: quizá, lo que la hace más interesante es su ambivalencia, pues la máscara actúa como frontera entre el sí mismo y el otro, pero también como abismo generador de misterio y de deseo; opera como barrera física, pero también nos llama y genera, en palabras de Baudrillard, “una especie de vértigo” (1997: 32), pues subraya el hecho de que algo desconocido subyace debajo de ella.

Tratando de encontrar un patrón común al objeto y su uso escénico, Rebeca Bernard (2009: 8–9) afirma que la máscara es una especie de metáfora que guía al espectador hacia aquello que deber ser visto, un instrumento para ilustrar visualmente a un personaje y canalizar su energía de la forma más esencial posible, evadiendo los obstáculos de la comunicación cotidiana y del lenguaje simbólico a través de una impresión inmediata. La máscara es, señala asimismo Bernard, un dispositivo escénico paradójico, pues, por un lado, ejerce una suerte de efecto de distanciamiento brechtiano, casi como un narrador épico mudo que eliminara la ilusión de realidad y recordase a los espectadores que se hallan en una representación teatral; pero al mismo tiempo, borra en buena medida al actor de escena y expone directamente el personaje a los receptores. El uso de la máscara, como forma deliberada de extrañamiento, desautomatiza los procesos de interpretación de sentimientos ajenos y propios, y mueve a los receptores a una mirada crítica, no puramente identificativa o empática, con lo interpretado en escena. (2009: 64–65).

La máscara es, por último, un dispositivo que hace patente la noción de “juego” que acompaña a la representación, evitando “toda connotación de psicologismo puro en la interpretación: no existe fusión emocional con el personaje, sino que el actor juega con el personaje” (Naranjo Velásquez 2017: 60). La dimensión lúdica del teatro y de la representación no es algo exclusivo del teatro de máscaras; pero el objeto la hace explícita para todos los participantes en el hecho escénico, incluso aunque la representación se dé en un espacio no convencional: según esta idea, no se trataría tanto de separar realidad y ficción, sino un espacio de vida cotidiano y otro ritualizado o de juego, extracotidiano.

En esa línea, la máscara teatral, en sus desarrollos contemporáneos informados por la metodología de Lecoq, impone para el actor un juego basado en el desaprendizaje, en la desautomatización de la expresión corporal para hacerla consciente; en definitiva, en revivir la capacidad poética o poiética, más que interpretando o reviviendo una acción, interrogando al cuerpo, a través de un proceso previo de improvisación, investigación y de prueba y error hasta llegar a la pleni-

tud del movimiento justo (Naranjo Velásquez 2017: 76). En la escuela de Lecoq, el uso de la máscara neutra encuentra su razón de ser en la incitación de un proceso de descubrimiento del yo interno por parte del actor. Cuanto más conoce de sí mismo, mejor podrá expresar sus ideas y crear personajes.

Las máscaras de Kulunka Teatro, como las de Familie Flöz, no son, sin embargo, las máscaras neutras que Lecoq proponía como instrumento de exploración de un estado preexpresivo, sino máscaras de tipo larvario: importadas también del carnaval de Basilea por el actor francés en los años sesenta, estas se componen de formas y volúmenes simples y esquemáticos, con una simetría similar a las de la neutra, pero rota por el realce de una o varias de sus partes, que le dan forma casi caricaturesca. El efecto que genera, sobre todo en la recepción, es sensiblemente distinto al de aquellas, como reconoce Iñaki Rikarte: “estas, con su tamaño y sus rasgos exagerados, plantean una convención que, lejos de distanciar al espectador, provoca el efecto contrario. *Este termina reconociendo en el espectáculo su propio universo e, incluso, suplantando las máscaras por rostros de su propia biografía*” (Revista Teatros 2015). Son, como su propio nombre indica, una larva, un esbozo de carácter; una suerte de punto intermedio entre la expresión facial congelada y excesiva de la máscara expresiva o la ausencia total de la misma en la neutra, entre el ser y no ser: la escasez de rasgos marca unos límites muy difusos que obligan esencializar la acción y a hacer un trabajo profundo de investigación, a explorar a través de intuiciones, los límites expresivos de la forma larvaria y todas las posibilidades que el movimiento ofrece. En este sentido, en el estadio preexpresivo, el de las investigaciones y experimentaciones previas a la representación propiamente dicha, parece más cercano a la performance que a la interpretación y el ensayo dramático convencionales: al principio no hay texto, hay intuición y búsqueda a través de la acción directa y, más que *representar con* el movimiento, se persigue *reconocer el movimiento mismo* y generar, desde este reconocimiento, los distintos personajes. Cosa distinta es, evidentemente, lo que sucede con el resultado final, una vez superada esta primera fase de búsqueda y perfilados los caracteres desde su particular dinamismo.

6 Máscaras, movimiento y sonido para *performar/interpretar la vejez*

A propósito del teatro de máscaras, afirma Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* que:

Al ocultar el rostro, renunciamos voluntariamente a la expresión psicológica, la cual suministra generalmente la mayor cantidad de informaciones al espectador, y a menudo muy precisas. El actor se ve obligado a pensar esta pérdida de sentido y esta falta de identificación mediante un gasto corporal considerable. El cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera extremadamente amplificadora exagerando cada gesto: la teatralidad, la presencia en el espacio del cuerpo, quedan considerablemente reforzadas. (1998: 281–282)

Con el estreno de *André y Dorine*, José Dault confirmaba esta idea: “es un tipo de teatro que te obliga a una gran precisión, tanto en las acciones como en el *timing*. Nada está dejado al azar. Cada gesto indica una cosa. Todo obliga a construir los pequeños acontecimientos que hacen que la historia se pueda comprender” (Ayanz 2014).

El resultado, tanto en dicha obra como en la posterior, es, por tanto, puramente dramático y nada de los procesos performativos previos a la puesta en escena es visible en esas historias que se muestran finalmente al público. Sí lo son, por el contrario, interpretaciones (en un sentido convencional del término) a través del movimiento ajustadas a un patrón muy medido y esencializado, al servicio de una estética expresionista: la ausencia de palabras predispone al espectador a una comunicación emocional, catártica que se puede simplificar en dos emociones básicas, la risa y el llanto; la máscara juega ese papel ambiguo al que nos referíamos arriba, entre la frontera/límite y la guía.

La pericia interpretativa de la compañía, al margen de las dificultades que implica su propio lenguaje, es indudable: en ambas obras son tres los únicos actores y actrices (Dault, Gabiñe Insausti y Edu Cárcamo) los que, gracias a constantes entradas y salidas de escena, interpretan a un número mayor de personajes (quince en la primera, once en la segunda); cada uno de ellos con una o más máscaras previamente elaboradas por Insausti con resina de poliuretano sobre moldes de arcilla y silicona. Personajes que, a su vez, nacen, bien en los ensayos de los miembros de la compañía, y luego se materializan en forma de máscara en el taller, o bien nacen de máscaras elaboradas en el taller que luego se prueban en los ensayos; nuevamente, de forma intuitiva y sin un rol definido de inicio.

El hecho de que sean tres únicos cuerpos de tres actores jóvenes los que en escena “miman” los movimientos de caracteres de distintas generaciones, condiciones sociales y profesiones, genera una continuidad que hace patente el vínculo de humanidad que subyace a todos ellos. Este vínculo no impide, sin embargo,

una diferenciación visible entre unos y otros, no solo a través de la máscaras, sino de una enorme versatilidad de gestos y movimientos que no rompen la verosimilitud ni cierta forma de “decoro” poético; decoro remarcado por las composiciones musicales de Yayo Cáceres en *André y Dorine* y de Luis Miguel Cobo en *Solitudes* (quien se alzó con el Premio Max a la mejor composición musical), que actúan prácticamente como *leitmotifs* wagnerianos.

La música y el espacio sonoro juegan, en efecto, un papel no menor en la narrativa de la obra pero también en la caracterización de los personajes: sus rutinas, sus cambios de humor, los propios cuadros dramáticos, están definidos por sonidos y ritmos muy concretos. Sonidos que, si no son subrayados con acompañamientos extradiegéticos propiamente musicales, sí se marcan a nivel intradiegético con los objetos presentes en escena: así sucede con la máquina de escribir o los golpes de las cartas sobre el tapete; o incluso con una mosca en *Solitudes*, molesto huésped que acaba por convertirse en la obra en un símbolo del anhelo comunicativo y memorial. Y, de modo similar, los elocuentes silencios juegan un papel diegético esencial, especialmente en los desenlaces de ambas obras.

La viveza de los movimientos de personajes, jóvenes, ancianos y de mediana edad, y la composición en cuadros brevísimos y reiterativos dotan a ambas obras de estructura casi farsesca, lo que constituye, en el mejor sentido, una suerte de “trampa” dramática: el espectador atiende al espectáculo desprevenido por el ilusionismo de máscaras y movimientos que auguran *a priori* una ficción ligera, pero la sutil elección de escenas y la precisión de su ejecución para concentrar historias completas de gran hondura emotiva generan efectos notables sobre la conciencia del espectador. Así, se abren paso al mismo tiempo la diversión y la reflexión, pero también la identificación, con esos ancianos semiabstractos que no pretenden ser espejo deformante, sino símbolo, representación antonomástica de los que ya son y de los que algún día seremos: la primera persona del plural.

No es, entonces, por el sermón fácil ni por la mirada paternalista o compasiva hacia las personas mayores como los artífices de *André y Dorine* y *Solitudes* se ganan a los espectadores, sean estos de la generación que sean, y remueven los cimientos de sus preconcepciones sobre la vejez, sino a través de un amable prisma expresionista a los apuros cotidianos de vidas ancianas, nada extraordinarias, pero sí humanamente complejas; y, sobre todo, a través de la ternura: la misma ternura que rezuma el material fresco de las máscaras. Tras ellas aguarda el misterio de nuestras soledades y dos profundas incógnitas: la del futuro que seremos y la de aquel que queremos tener.

Bibliografía

- Ayanz, Miguel. 2014. “A la vejez, máscaras”, en: <https://www.larazon.es/a-la-vejez-mascaras-KX5033286/> [31.12.22].
- Baudrillard, Jean. 1997. *La ilusión y la desilusión estéticas* (traducción de Julieta Fombona), Caracas: Monte Ávila Editores Lationamericana.
- Bernard, Rebeca. 2009. *Working from the outside: discovering truth within a mask*, Virginia: Virginia Commonwealth University.
- Butler, Robert. 1969. *Age-ism: another form of bigotry*, en: *The Gerontologist* 9.4: 243–246.
- Butler, Robert. 1987. “Ageism”, en: George L. Maddox (ed.), *The encyclopedia of aging*, New York: Springer: 22–23.
- Collazos Vidal, Armando. 2016. “Lo físico del teatro y el teatro físico”, en: *Revista Nexus Comunicación* 20: 134–145.
- Fernández Insuela, Antonio. 1997. “Sobre el nacimiento del teatro social y su contexto”, en: *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 2: 13–28.
- Ferrandis, Domingo. 2014. “Teatro físico”, en: <https://domingoferrandis.files.wordpress.com/2014/01/laboratorio-fisico.pdf> [31.12.22].
- Lehr, Ursula. 1972. *Psychologie des Alterns*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Martínez, Mari Paz/Polo, María Luz/Carrasco, Beatriz. 2002 “Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media”, en: *Cultura de los cuidados* 6.11: 40–46.
- ONU. 2019. “Desafíos globales: envejecimiento”, en: <https://www.un.org/es/global-issues/ageing> [31.12.22].
- Naranjo Velásquez, Sergio. 2017. “Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculcación y la técnica extra-cotidiana de aculturación”, en: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 11: 57–80.
- Palmore, Erdman B. 1990. *Ageism: negative and positive*, New York: Springer.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro* (traducción de Jaume Melendres), Barcelona: Paidós.
- Revista Teatros. 2015. “Regresa la tierna historia de André y Dorine”, en: http://revistateatros.es/actualidad/regresa-la-tierna-historia-de-andre-y-dorine_913/ [31.12.22].
- Sánchez, José Antonio. 2011. “Dramaturgia en el campo expandido”, en: Manuel Bellisco/María José Cifuentes, *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC- Centro Párraga: 19–37.
- Sánchez Palacios, Concepción. 2004. *Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*, Málaga: Universidad de Málaga.

David Conte Imbert

La vejez en las proyecciones del transhumanismo: *Cero X*, de Euloxio Fernández

Abstract: This paper focuses on the confluence between transhumanism and aging studies. Through its utopian promise to remove or cure the effects of aging, transhumanism regards old age as a disease, and shows certain overlaps with the “successful aging” paradigm and the disability studies. This stigmatizing and negative vision has brought a sort of “posthuman turn” in the field of gerontology, by defining a series of parameters that discriminate between “good” and “bad” aging. It is thus necessary to retrieve certain understandings of old age that, from the field of humanities and performing arts, propose alternative approaches to this phenomenon. We focus on the analysis of the play *Cero X*, by Euloxio Fernández, which takes place in a future where disability has been forbidden by law, and bodies have to be repaired through transplants. This vindication of human imperfections, which are revealed and increased during aging, reveals the fulfillment of our condition through fragility and resistance.

Key words: Transhumanism, Gerontology, Aging, Inclusive Theatre, Disability

Palabras clave: transhumanismo, gerontología, envejecimiento, teatro inclusivo, diversidad funcional

1 Transhumanismo y gerontología: una confluencia problemática

Los llamados “estudios de la vejez” (*aging studies*) se ven afectados, a nuestro juicio, por una curiosa paradoja.¹ Los primeros acercamientos que, en la segunda mitad del siglo XX, se centran en esta fase desatendida del ciclo vital, constatan una suerte de tabú que rodea a las personas mayores y acaba falseando, ocul-

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación “Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI”, ReDiArt-XXI (PID2020–116636GB-I00).

David Conte Imbert, Universidad Carlos III de Madrid/ReDiArt-XXI

tando o deshumanizando su condición.² En ello radicaría el nuevo tipo de discriminación que, en las sociedades del capitalismo avanzado, afectaría a los ancianos, y que Robert Butler fue el primero en calificar de “edadismo” (*age-ism*), como un estereotipo sistemático y peyorativo contra las personas por el hecho de ser viejas. En su artículo pionero “Age-ism: another form of bigotry”, Butler identificaba ese estigma que lleva a considerar a las personas mayores como pertenecientes a un grupo esencialmente diferente, para situarlas en un contenedor mental que identifica la vejez con elementos peyorativos como enfermedad, disminución de las capacidades mentales, fealdad, dependencia y aislamiento (Butler 1969: 243–246). Semejante discriminación choca, por un lado, con la profunda transformación que está experimentando la población mundial, y que en las próximas décadas convertirá este segmento demográfico en el más numeroso, por cuanto se calcula que, “para el 2050, el número de personas de más de 60 años aumentará de 600 millones a casi 2000 millones, y se prevé que el porcentaje de personas de 60 años se duplique, pasando de un 10% a un 21%” (Alvarado/Salazar 2014: 57). Por otro lado, siendo aquí el aspecto que más nos ha de interesar, este acercamiento a la vejez y al envejecimiento, que consiste en negar o paliar los síntomas negativos asociados a ambos y que ha convertido en recurrente el sueño de inmortalidad o eterna juventud, ha cristalizado en la actualidad en una de las principales utopías de nuestro tiempo carente de utopías, y que se conoce con el nombre de transhumanismo.

Aunque el origen del transhumanismo hunde sus raíces en el humanismo de la modernidad (Pico della Mirandola o Francis Bacon), el racionalismo ilustrado (Condorcet, Offray de la Mettrie, Teilhard de Chardin) y el positivismo decimonónico, su proyecto es susceptible de reconocerse en muchos mitos que obedecen a lo que los griegos calificaban de “desmesura” o *hubris*: Prometeo, Fausto, Ícaro, el Golem, Frankenstein, etc. Nos muestra una conexión, en su vertiente más extrema, con los arquetipos de la modernidad ligados a una nueva “voluntad de poder”, pactos con el diablo por los que el ser humano se erige en un nuevo dios susceptible de trascender y gobernar su destino. Por ello, es sintomático que buena parte de sus parábolas, que muestran la ambición por trascender la condición “natural” del ser humano, hayan encontrado eco en el ámbito de la ciencia ficción, donde los resultados de dicho mejoramiento desembocan alternativamente en las utopías o distopías en que cristalizan nuestros miedos y anhelos

² En ese diagnóstico coinciden Simone de Beauvoir, quien habla de una “vejez deshumanizada” (Beauvoir 2016: 13) y Betty Friedan, que dedica el primer capítulo de su estudio (“La negación y el problema de la vejez”) al sistemático ocultamiento o falsificación de la figura de las personas ancianas (Friedan 1994: 37–76).

ante el futuro.³ Pues si bien es cierto que muchos de los ejes del proyecto transhumanista forman parte de nuestro presente, si tomamos en cuenta los sectores y logros de la investigación a día de hoy más prestigiosos, respaldados y financiados, como la inteligencia artificial, la nanotecnología o la biomedicina,⁴ existe en su núcleo conceptual una dimensión utópica que lo convierte en una suerte de gran relato tras el fin de los grandes relatos, y una redención en tiempos de incertidumbre: “el único proyecto de salvación laica pretendidamente realizable aquí” (Diéguez 2017: 21). Por ello, sus postulados y predicciones se entrecruzan con los estudios de la vejez en cuyo marco se inscribe este libro. Como lo dice Antonio Diéguez (2017: 22):

La muerte no es inevitable. La muerte puede ser derrotada. Ese es el lema principal. [. . .] Para la mayoría de los investigadores que se dedican al tema, el envejecimiento y la muerte son errores biológicos, o más precisamente subproductos evolutivos, resultados colaterales de la selección natural que podrían ser corregidos. El envejecimiento no reporta ningún beneficio biológico al individuo: no aumenta su eficacia biológica, sino todo lo contrario [. . .]. (Diéguez 2017:22)

Si bien estos pronósticos son todavía meras especulaciones y actos de fe en los poderes de la ciencia, nos parece que su sustrato ideológico moldea en buena medida nuestras principales concepciones de la vejez y del envejecimiento. Por un lado, la mayoría de definiciones gira en torno a lo que Zetina Lozano llama un “modelo deficitario”, “como el proceso que está asociado generalmente a una disminución en la eficiencia del funcionamiento orgánico, y que lleva, más tarde o más temprano, a la muerte”, añadiendo que “quizá, lo que habría que buscar es más bien una caracterización del proceso vital sin darle a la vejez un sentido únicamente degenerativo” (Zetina Lozano 1999: 28–29). Partiendo de esta visión del envejecimiento como un “modelo deficitario”, las políticas públicas de salud promueven el llamado “envejecimiento exitoso” (*successful aging*), propuesto inicialmente por John Rowe y Robert Kahn en el campo de la gerontología (Rowe/Kahn 1987), como un proceso en el cual mantenerse a salvo de la enfermedad y la discapacidad en los últimos años de la vida:

Rowe and Kahn (1987) first described successful aging solely in reference to the avoidance of disease and disability. [. . .] Successful aging thus was seen as encompassing two additional components: maintenance of high physical and cognitive functional capacity, and active

3 Para una genealogía de la historia transhumanista, puede consultarse Bostrom (2011: 157–191).

4 Lydia Feito indica que un “encuentro entre las cuatro tecnologías (que suele identificarse por sus iniciales NBIC: Nanotecnología, Biotecnología, Tecnologías de la Información, Tecnologías Cognitivas) es apoyado por los transhumanistas como un modo esencial para la mejora humana” (Feito Grande 2019: 9–10).

engagement in life. Briefly, the avoidance of disability involves increased, rather than decreased, attention to preventive health care and health promotion in the later years, [. . .] so that illness and disability comprise a much smaller portion of the last years of life [. . .]. (Minkler/Fadem 2022: 230)

La mejor vejez sería entonces aquella que logra eliminar los factores desfavorables del envejecimiento, para preservar la salud hasta donde sea posible. Este programa entronca de forma casi evidente con los postulados del transhumanismo, que

abogan más bien por extender, tanto como sea posible, el rango saludable de la vida humana. Al retardar o detener el proceso de envejecimiento, se extendería la vida humana saludable. Las personas podrían mantenerse sanas, vigorosas y productivas a edades a las que, de otro modo, ya habrían muerto. (Feito Grande 2019: 15)

Esta confluencia entre las políticas del envejecimiento y el programa transhumanista ha llevado a Gavin Andrews y Cameron Duff a identificar un “posthumanist turn” en el ámbito de la gerontología:

Aging is an especially rich field for studies of posthuman life given how pervasive technological interventions and technological consumer items are for the aging body both for treating and/or preventing health problems and more generally in maintaining connectivity, independence, participation and wellbeing. Indeed, the aging body becomes enmeshed in technological fields and networks –and often in surveillance, intervention and management– so almost inevitably arises as a site for the convergence of the human and the nonhuman (hence being “more-than-human”). (Andrews/Duff 2019: 47)

Convendría al respecto establecer una pequeña aclaración acerca de las diferencias existentes entre los términos de poshumanismo y transhumanismo. Si bien ambos conceptos se emplean a veces de forma indistinta, y existen varios solapamientos y prolongaciones en el marco teórico donde nos movemos, Virginia Fusco y Fernando Broncano acotan su diferencia del siguiente modo:

[por un lado] “transhumanismo” refiere mayoritariamente a las tesis descriptivas y normativas, a favor y en contra, de las técnicas de mejoramiento humano, tanto en lo que se refiere a los aspectos fisiológicos como a los mentales, incluyendo los morales. “Posthumanismo”, en el otro grupo, refiere a posiciones filosóficas más generales que llevan el transhumanismo a una línea de debate con el humanismo, bien como una tesis sobre la obsolescencia de lo humano, bien como una crítica cultural del humanismo. (Fusco/Broncano 2020: 283)

En este sentido, el poshumanismo supondría más bien una crítica y una deconstrucción del carácter antropocéntrico de la modernidad, en el contexto de la destrucción planetaria provocada por la “Cuarta Revolución Industrial y la Sexta Extinción” (Braidotti 2020: 55). Según esta pensadora, lo poshumano no es tanto un programa de mejoramiento de lo humano, sino una convergencia que redefine

nuestro lugar en el mundo y nuestra condición en el crisol de un “nosotros” impregnado de múltiples facetas, inspirada en el concepto de “rizoma”, según lo desarrollan Gilles Deleuze y Félix Guatari (1980). No obstante, el transhumanismo también utiliza el término de poshumano como la identidad a donde habría de conducirnos su programa de mejoramiento tecnológico y biomédico, haciendo de lo transhumano un estado transicional, tal y como lo defiende el futurólogo Fereidoun M. Esfandiary, rebautizado con la apelación FM-2030. Por añadidura, podemos considerar que una de las feministas más destacadas del “transhumanismo cultural” (o poshumanismo), como Donna Haraway, propone una emancipación del ser humano mediante la figura del ciborg, “organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo” en un mundo posgenérico (Haraway 1984: 3). Como afirma, “los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de comunicación como las otras” (Haraway 1984: 34). Este paralelismo entre lo orgánico y lo tecnológico ha alumbrado en nuestro tiempo toda una serie de metáforas que definen la comprensión de quiénes somos, y que suponen, a pesar de todo, un sustrato común entre poshumanismo y transhumanismo, tal y como lo definen Fusco y Broncano. El cuerpo se nos presenta como un conjunto de componentes y piezas que han de ser reparadas o sustituidas para asegurar su buen funcionamiento y completud. A su vez, la mente, prosiguiendo el pertinaz dualismo de la tradición occidental, sería susceptible de replicarse o volcarse en el disco duro de la computadora, haciendo de sus conexiones y circuitos una operación parecida al pensar. La hibridación caleidoscópica entre el ser humano y las tecnologías protésicas se despliega en múltiples analogías, cuyos alcances políticos y filosóficos pueden resultar dispares, pero que en su destronamiento del *anthropos* acarrearán una serie de consecuencias de cara al proceso que nos ocupa, a saber, la vejez y el envejecimiento.

Resultaría, en este sentido, difícil oponerse a las mejoras que el transhumanismo concibe para el final de nuestras vidas, tanto en las que pueden practicarse a día de hoy como en las proyecciones utópicas o especulativas que nos anuncian “el fin del envejecimiento”.⁵ Como lo defiende su manifiesto, oponerse a ellas no solo nos colocaría en el espectro de los conservadores más empedernidos, aferrados a una visión esencialista y retrógrada de lo humano, sino que nos haría moralmente culpables. Se proclama el principio de libertad morfológica: tenemos *derecho* a tener el fenotipo que deseemos y a modificar nuestro cuerpo en la forma que deseemos. El programa

⁵ *El fin del envejecimiento* es el título de un libro, escrito por Aubrey De Grey y Michael Rae (2007, traducción española 2013), que propone revertir el deterioro ligado al envejecimiento reparando de manera periódica los daños que se producen, clasificados en siete tipologías, en lugar de intervenir directamente sobre el metabolismo, logrando así conservar para siempre nuestra juventud.

de mejoramiento del transhumanismo se convierte así en una obviedad que no cabe sino anhelar y suscribir. ¿Quién no quisiera pasar el tramo final de su existencia a salvo de los inconvenientes o enfermedades que aquejan un cuerpo doliente y torpe, o de una mente cuyo progresivo deterioro acarrea la desconexión (otra metáfora computacional) con respecto a todo aliciente vital? Tanto el ideal de vejez que nos proponen los modelos de vida saludable y exitosa, como las ambiciones de la biomedicina para reparar a la persona y mantenerla eternamente joven, anunciarían así un feliz y necesario enlace entre las visiones y prácticas de la gerontología y el transhumanismo.

Y, sin embargo, es muy posible que este maravilloso espejismo nos remita a la paradoja con que abríamos estas páginas: en el fondo, lo que se promueve es la negación misma de la experiencia de la vejez, su polarización entre una imagen idílica y deseable, y una condición, por muchos aspectos, rechazable. Una buena vejez se concibe como un logro siguiendo los mismos parámetros con que se imagina una vida exitosa, y ello implica una estigmatización de las diferencias similar a la que hallamos entre una persona “capacitada” y otra “discapacitada”. Por un lado, el principio de libertad morfológica produce una emancipación de lo corporal y sus limitaciones (debilidades, enfermedad y muerte): el soporte biológico no es más que una circunstancia azarosa y accidental que habría de repararse o mejorarse. Por otro, el campo de los *disability studies* detecta ese principio de normalización que subyace en la confluencia de ambos paradigmas, pues el propio modelo del envejecimiento exitoso excluye cualquier forma de discapacidad en su lista de logros y requisitos. Al hacer hincapié en la responsabilidad individual, se ignora toda la dimensión social y relacional ligada al proceso de envejecimiento y a las dinámicas de la diversidad funcional. Como señalan Minkler y Fadem:

from a disability perspective, neither the semantics nor the theoretical conceptualization of successful aging constitutes the best approach to achieving this goal [. . .]. By acknowledging that losses as well as gains, and limits as well as potentials, are a critical part of the aging process [. . .], these newer perspectives make room for questions about the meaning and significance of aging and old age. They help us move beyond what Moody (1988) described as the ever-more technical and “instrumental” orientation of academic gerontology, within which “the problems of later life are treated with scientific and managerial efficiency, but with no grasp of their larger political or existential significance. The last stage of life is progressively drained of meaning.”⁶ (Minkler/ Fadem 2002: 233):

6 La obra citada en el fragmento es la siguiente: Moody, Harry. 1988. *Abundance of life: Human development policies for an aging society*, New York: Columbia University Press: 82.

En suma, el carácter técnico e instrumental que impregna los designios del transhumanismo, y que coincide con los parámetros que valoran una vejez exitosa, evacúan en gran medida la cuestión del significado de la vejez de cara a la totalidad de una vida, al centrarse en paliar sus deficiencias. Por ello, no resulta de extrañar que las definiciones mismas del envejecimiento, como un proceso de deterioro en el que el ser humano va perdiendo sus capacidades (el llamado “modelo deficitario”), conviertan a la persona anciana en un sujeto disfuncional dentro de nuestra sociedad, marcada por la producción y el rendimiento. Se trata de algo muy similar al estigma que sigue afectando a las personas con algún tipo de diversidad funcional, como acabamos de recalcar. Bien es cierto que los modelos del envejecimiento activo, exitoso y saludable ofrecen marcos de acción por muchos aspectos necesarios y positivos, cuyos requisitos se han visto matizados y refinados en el campo mismo de la gerontología, que ya admiten que no se trata de un proceso homogeneizable, pero obedecen a una visión en el fondo restrictiva y, hasta cierto punto, peyorativa. Si, como admitía Simone de Beauvoir al principio de su ensayo, en consonancia con su visión de la condición femenina, la vejez “no es sólo un hecho biológico, sino un hecho cultural” (Beauvoir 2016: 20), entonces hemos de apuntar al sustrato cultural que impregna esta confluencia científico-filosófica, y que consiste en “identificar el envejecimiento como una enfermedad”⁷ (Terrones Rodríguez 2019: 328) que puede y ha de ser curada. Así, la concepción de la vejez ha sido cooptada por el dispositivo biomédico, que encuentra en los planteamientos del transhumanismo la pátina ideológica necesaria para legitimarla y fomentarla. Frente a ello, desde el campo de las humanidades y las teorías de la representación, habremos entonces de indagar en todo el significado de semejante experiencia, evacuado y cancelado por este dispositivo que pretende comprenderla para, en cierto modo, abolirla.

7 Este reconocimiento de la vejez como enfermedad tiene poderosas consecuencias para la industria farmacéutica, que dejan a su vez atisbar los formidables intereses económicos tras el proyecto transhumanista, cuyo respaldo político y financiero nos recuerda que la ciencia dista mucho de ser la actividad benéfica o desinteresada que a menudo se nos vende. . . Como lo señala Antonio Diéguez: “[. . .] a pocos les pasa desapercibida la promoción de intereses económicos y empresariales que el discurso transhumanista lleva a cabo sin apenas disimulo. Me limitaré solo a un ejemplo. La presión para que las agencias gubernamentales que aprueban los medicamentos acepten que la vejez es una enfermedad está aumentando rápidamente. [. . .] Que el envejecimiento se considere o no una enfermedad marca una gran diferencia económica; la que hay entre que los laboratorios de todo el mundo puedan empezar o no a realizar con facilidad ensayos clínicos en humanos con tratamientos anti-envejecimiento y que estos puedan salir pronto al mercado, un mercado con un potencial enorme. La medicina regenerativa y anti-envejecimiento está llamada a convertirse en los próximos años en una de las ramas más prósperas de la medicina, capaz de generar un nivel gigantesco de beneficios económicos, y el discurso transhumanista encaja muy bien en el fomento de esas expectativas” (Diéguez 2020: 377–378).

2 Las enfermas que se negaban a ser curadas: lectura de *Cero X*, de Euloxio Fernández

En el ámbito de las artes escénicas, una obra reciente nos brinda aquí un nudo dramático susceptible de ilustrar estas cuestiones y movilizar el cuerpo humano frente a las posibles derivas distópicas presentes en el programa del transhumanismo. Se trata de *Cero X*, escrita por Euloxio Fernández, y estrenada el 18 de noviembre de 2021 en la sala Tarambana (Madrid), dentro de la sexta edición del festival de teatro inclusivo “Visibles”. El montaje iba a cargo de la compañía teatral “Arte y punto”, con Agustín González como ayudante de dirección, y el texto o sinopsis promocional introducían el siguiente planteamiento:

En *Cero X* nos encontramos con un futuro perfecto en el que todo lo problemático es solucionable, desde la enfermedad al cambio climático, incluso las discapacidades físicas lo son: los paralíticos caminan, los mutilados reciben nuevos miembros, se recambian los órganos deficientes y por supuesto no existe la ceguera. En esta nueva sociedad el individuo está obligado por ley a subsanar sus defectos. Pero, ¿qué ocurre cuando alguien se niega a hacerlo?, ¿qué ocurre cuando alguien decide vivir según las circunstancias que le han tocado? Este mundo distópico esconde un lado oscuro que como siempre o bien no nos permiten verlo o bien no queremos verlo. Y es que como ya sabemos, aparte de la ceguera física hay otro tipo de cegueras.

La obra se enmarcaría, pues, en el género de ciencia ficción, que, como sabemos, resulta un género algo problemático en el terreno de las artes escénicas. En efecto, gran parte de los efectos propios del género, susceptibles de generar el extrañamiento y trasladarnos a mundos narrativos diferentes o espectaculares, resultan difíciles y costosos de producir en el contexto escénico, a pesar de que exista una amplia y larga tradición teatral en el campo de la ciencia ficción. En el contexto de una representación minoritaria y acaso alternativa, podemos suponer que la escasa financiación obliga a unos recursos forzosamente limitados. En este sentido, la obra recurre a una puesta en escena austera para sortear la falta de medios, con tres telones que delimitan la habitación o cubículo en el que tendrá lugar la acción, y donde encontramos únicamente una mesa y un par de sillas. El elenco queda reducido a dos personajes, interpretados por las actrices invidentes Esther Higuera y Lola Robles, cuyo diálogo nos irá revelando progresivamente los vericuetos y sorpresas del conflicto dramático. Aunque no se precise su edad, y su físico tampoco permita caracterizarlas como personas ancianas,

se trata de adultas con una larga experiencia vital a sus espaldas.⁸ Una voz en *off*, que interviene de forma puntual, funciona al mismo tiempo para indicar a las actrices el movimiento que han de seguir en la celda donde transcurre la acción, y como explicación de la situación en la que se encuentran de cara al público, encarnando así el panóptico que las mantiene bajo control:

VOZ EN OFF: Camine. Alto. Gire a la izquierda. Camine. Alto. Gire a la izquierda. Camine. Alto. El panel eléctrico acaba de ser activado, el menor de los roces le ocasionará una fuerte descarga, debe mantenerse alejada de él. Por favor, dirijase hacia donde oye la voz. N36C, dada su negación a ser intervenida quirúrgicamente para proceder a recuperar su capacidad de visión, se le acusa de traición social. Como usted sabe, desde la tramitación de la ley de //7991N, las discapacidades están absolutamente prohibidas. Cualquier persona con deficiencias físicas está obligada a la subsanación de las mismas. En caso de oposición, negación o rechazo, debe procederse a su eliminación. Con ello se persigue evitar que su actitud pueda incitar a comportamientos sociales indebidos y no deseados. Sin embargo, el Gobierno quiere darle una última oportunidad. N36C, a partir de este momento el Gobierno le otorga 24 horas de reflexión, 24 horas para que evalúe la conveniencia de un cambio de opinión. Sabe perfectamente que el tratamiento con el que recuperaría la vista es inocuo y apenas produce dolor. Además, el proceso de readaptación visual está contemplado por los créditos sanitarios, por lo que no le comportarían coste alguno. Por precaución, ante la posibilidad de una negativa, el Gobierno le ofrece esta última cena en la que podrá pedir cualquier menú de su elección, dándole con ello las gracias por los servicios prestados. A pesar de su discapacidad, en 24 horas no habrá ninguna comunicación con usted, salvo que teclee el código 33 33 en el papel que tiene enfrente.⁹

Con esta introducción, la voz nos sitúa en un futuro distópico, en el que las personas que se resisten a ser operadas, para “curar” sus discapacidades mediante el reemplazo de los órganos “defectuosos”, se ven sometidas en un encarcelamiento que roza la tortura, con el fin de quebrar su voluntad. El conflicto se situaría así en una suerte de *huis clos* parecido al infierno sartreano,¹⁰ pues, como iremos descubriendo, el personaje que ya se encuentra en la celda cuando llega N36C, cuyo nombre real es Natalia, se revelará como un verdugo cómplice de este sistema burocratizado de tráfico de órganos. Al explicitarse de manera tan clara desde el inicio de la obra, ello casi obliga a que la evolución del drama transcurra por otros derroteros que rebasen la simple aceptación o rechazo de la operación impuesta, y que consistirá en conocer las motivaciones de los personajes y las ra-

8 Aparte de los rasgos físicos, uno de los personajes indica en un momento dado que “mi cuerpo no es joven”, por lo que prevé que no reciclarán la totalidad de su cuerpo, sino que únicamente extraerán algunas partes para futuras donaciones de órganos.

9 Todos los fragmentos citados de la obra proceden de una transcripción realizada a partir de notas tomadas durante la representación.

10 La obra de Sartre fue traducida al español, como es sabido, con el título de *A puerta cerrada*.

zones por las que se encuentran allí. De Natalia, o N36C, conoceremos que es ciega de nacimiento y estaba casada con un hombre también ciego, con el que había acordado no tener hijos para evitarles el riesgo de heredar genéticamente su propia discapacidad. Sin embargo, ella acabó cediendo a su deseo de ser madre, tras lo cual su marido decidió operarse la vista y robó los créditos sanitarios de su mujer y su hija, necesarios para la operación. A partir de ese momento se cavó una distancia entre ambos (“De repente se abrió ante él la posibilidad de vivir todo lo que no había vivido”), que condujo a que él abandonara a su familia. Devorada por la tristeza y la culpa, Natalia decide rechazar el trasplante de ojos que le impone el sistema para donar sus créditos sanitarios a su hija, y que pueda por fin recuperar la vista. En cuanto al otro personaje que ya se encontraba en la celda, ignoramos su nombre, aunque conocemos su código de apelación, que corresponde al título de la obra, *Cero X*. Las razones por las que ejerce como torturadora se nos manifestarán casi al final, cuando descubrimos que Cero X fue una de las pioneras en el establecimiento del sistema actual de trasplantes, que, para evitar los fallos, acabó practicándose con órganos de personas vivas:

CERO X: Yo pedí estar aquí contigo y con los otros. No eres la única inadaptada, la única rebelde, hay otros. Mi culpa es mayor que la tuya. Yo, yo soñaba con un mundo ideal. Yo trabajé durante años con varios equipos médicos para solucionar esas taras que se forman con y a lo largo de la vida. Al principio todo era mecánico, luego biomecánico y al final orgánico, pero ni siquiera con lo orgánico llegábamos a un resultado ideal. Mi culpa fue abrir la boca para decir que, tal vez, la solución estuviera en tomar los órganos de un donante vivo y destapé la caja de los truenos. Ya sé que eso se le podía haber ocurrido a cualquiera y que cualquiera no tendría este sentido de culpa. Pero yo sí. Esa frase nos abrió un infinito mundo de posibilidades. Pero ¿a costa de qué? No, no es que fuéramos ingenuos, ni tontos, es que estábamos centrados en nada más que en la ciencia. Para nosotros, la burocracia no existía y estábamos nada más. . . que nadie. . . a nadie de verdad se le podía haber ocurrido un sistema de salud basado, construido sobre la salud de otros. . . Pero allí estaba el sistema para ponerse encima del proceso. Sí, allí estaba el sistema para ver vidas y precios. Ya sabes. Todo tiene que ser perfecto, la familia perfecta, la casa perfecta, la pareja perfecta, la salud, también, perfecta.

Este parlamento, casi al final de la obra, es el que nos descubre la responsabilidad de Cero X en la instauración de este sistema de salud distópico, que divide a la población entre donantes y receptores de órganos, por el que también arrastra una culpa que la impulsa a torcer la voluntad de quienes se resisten a ser operados. Sin embargo, a esta revelación se le suman dos giros en una resolución algo atropellada. En primer lugar, se nos explica que “todo ha sido una gran mentira”, y que la estancia en la celda no era más que una “prueba para evaluar [el] nivel de persistencia” de Natalia, momento en que interviene la voz en *off* para develar que el jurado que estaba observando tras la valla eléctrica “ha decidido devol-

verle tanto [a ella] como a su hija la capacidad de visión, sin que ello repercuta en el nivel de créditos”. Mas al dirigirse al público como si se tratara del jurado, para pedirle un caluroso aplauso, Natalia es asesinada, y Cero X pronuncia las palabras con que concluye la función: “No he podido salvarla, pero al menos su mente permanecerá en un halo de placidez sin peligro. Sé feliz en tu sueño de muerte. El cuerpo está disponible”.

A pesar de un planteamiento muy sugerente, el desarrollo incurre en algunas incoherencias y ambigüedades que, a nuestro juicio, desaprovechan su potencial. Uno de los elementos más inverosímiles tiene que ver con las razones por las que Natalia decide sacrificarse para donar sus créditos a su hija, pues según se nos explica al principio, como vimos, la operación para recuperar la vista es inocua y no tiene ningún coste. Ello no sólo implica que el propio móvil de la acción se tambalee y haga de este sacrificio algo carente de sentido, sino que tampoco ahonda en las diferentes ramificaciones que hubieran podido justificar el rechazo a curar la discapacidad o revertir el proceso de envejecimiento. Por un lado, parece que Natalia decide afrontar esta prueba para afirmar el valor de su vida y sustraerla a las imposiciones del sistema, lo cual se resuelve con vagas apelaciones a su libertad. Cuando Cero X le recuerda que “somos suyos en un 70%”, Natalia le contesta: “Por eso quiero mi 30% de libertad. Cazamos a la perdiz porque es libre, al jabalí porque también lo es, al lobo, al ciervo, odiamos la libertad de los otros y desechemos la nuestra bajo las alas de una falsa protección”. Por otro, la reivindicación de la discapacidad propia, que podría apuntar al hecho de que no hay nada que curar o remediar en personas con diversidad funcional, resultan incongruentes con cierto lirismo que nos remite en varios momentos a la belleza del poder ver, o convierten la ceguera en una suerte de visión trascendente:

CERO X: Nunca habrás podido ver la niebla que devora la luz y desdibuja el mundo. Tampoco habrás visto los otoños que tiñen los bosques de rojo y ni el vuelo de los pájaros. Si eres ciega de nacimiento, nunca habrás visto sobre el parabrisas de un vehículo ese rayo de luz que te conecta directamente con el sol. [. . .]

NATALIA: Bienaventurados los ciegos, porque ellos conocerán por fin el divino arcoíris de Dios.

En suma, esta rebelión contra un sistema que impone la perfección en los seres humanos, y que por muchos aspectos nos recuerda las utopías del transhumanismo, convierte su perversión distópica en un melodrama donde los posibles argumentos para la resistencia se diluyen en meras peripecias personales.

3 “Do not go gentle into that good night”: insurgencias del cuerpo anciano

A pesar de estas críticas, *Cero X* ofrece perspectivas interesantes que nos gustaría glosar en este último apartado conclusivo, aunque seamos conscientes de que nos apartaremos de lo que la obra llega a plasmar, para desarrollar lo que en sus potencialidades aparece sugerido o mencionado de refilón. Lo más valioso, a nuestro juicio, radica en este planteamiento donde los sueños del transhumanismo se han hecho realidad, y en el significado que puede adquirir el rechazo a sustituir unos órganos considerados defectuosos. ¿Qué sentido tiene negarse a “curar” una discapacidad o remediar el deterioro ligado al envejecimiento? Si la obra lo presenta como ligado a una pequeña parcela de libertad, ¿en qué habría de consistir su defensa o afirmación?

Una primera respuesta vendría indicada por la mera presencia de los cuerpos que aparecen en escena, por las actrices que encarnan los personajes con su ceguera real y ficticia, por las arrugas de su rostro y las imperfecciones de su físico, a los que la obra otorga la posibilidad de figurar en el marco de un festival de teatro inclusivo. A pesar de que la idea pueda parecer algo genérica, tal vez suponga la clave de lo que las artes escénicas pueden aportar a la representación de la discapacidad, la vejez y el envejecimiento, a saber, mostrarlo en cuanto presencia concreta en un espacio ofrecido a la mirada de un espectador, que el propio texto designa como parte de un jurado. En dicho espacio es donde se genera una comunidad cuya mirada es impugnada como responsable de lo que eventualmente enjuicia o comprende, abriéndose así al reconocimiento de una alteridad especular. Y, como nos recuerdan David Le Breton¹¹ y Jean Améry, la experiencia del envejecimiento pasa por la mirada de los otros, que con demasiada frecuencia la invisibilizan y proscriben: “El mundo del tener tolera cada vez menos marginados capaces de proyectarse a sí mismos día a día” (Améry 2001: 77).

En este sentido, la *haecceitas* del cuerpo deteriorado en el aquí y ahora de la representación funciona como recordatorio de lo que el transhumanismo pretende remediar al anularlo. Esta supresión, señala Le Breton, adopta dos caminos diferentes. Por un lado, las carencias del cuerpo lo convierten en la “parte maldita de la condición humana, parte que la técnica y la ciencia se afanan por remodelar, reciclar, volver ‘no material’ para, de alguna manera, librar al hombre de su molesto arraigo carnal” (Le Breton 1995: 217). Por otro, el programa de salvación y mejoramiento del transhumanismo concibe “la evolución biológica como

11 “Es sobre todo el otro el que envía, como algo despreciado, la inscripción de la vejez” (Le Breton 1995: 149).

una evolución tecnológica, pues la vida se rige para ellos según la misma estructura que la máquina y los ordenadores” (Natucci Cortazzo 2020: 87). En ambos casos, el cuerpo queda disociado del individuo al que encarna, “deja de ser la fuente de identidad indisoluble del hombre al que da vida”, colocándolo en “una posición de exterioridad” con respecto a sí mismo (Le Breton 1995: 217–218). Por ello, la parcela de libertad que enarbola Natalia, ese 30% que no pertenece al sistema, es en el fondo una reivindicación de su propio cuerpo.

¿En qué consiste entonces ser un cuerpo? En el recordatorio de nuestros límites. Por mucho que se proclame que, durante la juventud, somos olvidadizos de nuestro cuerpo, y lo sometemos a todo tipo de extremos porque nos sirve únicamente como soporte para el despliegue de nuestra potencia vital, siempre habrá un momento en que no logre hacer algo, nos duela o disguste, y en ello radicará el pleno conocimiento de quien verdaderamente somos. Si tuviéramos que ahondar en el significado del envejecimiento, habríamos de relacionar la experiencia del deterioro con esta asunción de nuestras imperfecciones. Por supuesto, en el envejecimiento dichas imperfecciones, latentes o manifiestas en el *continuum* de nuestra existencia, se acentúan y ensanchan como las arrugas en la piel, marcando un quiebro para el que no existe vuelta atrás. Descubrimos en el otoño de la vida lo que siempre había estado allí, que para afirmarse se somete y enfrenta a lo que la destruye, y que no es otra cosa que la vida misma. Como lo dice Pascal Bruckner en su hermoso ensayo *Un instante eterno. Filosofía de la longevidad*: “Esta es la tragedia de la existencia humana: debemos hacer un pacto con lo que nos destruye, aceptar que el arrepentimiento y la pérdida son consustanciales a la felicidad del ser” (Bruckner 2021: 172–173). En este sentido, la imperfección como verdad de nuestra condición vital, que se manifiesta en la plenitud del envejecimiento a modo de espejo de lo que siempre fuimos, es precisamente lo que niega el paradigma del transhumanismo, al pretender eliminar todo defecto, cual anomalía de lo que en realidad podríamos llegar a ser.¹² Pero esto que podríamos llegar a ser contradice y suprime quienes somos, “rebelión contra la existencia

12 Así lo señala Antonio Diéguez, en una entrevista realizada para la revista en línea *ethic*: “Parecería que las imperfecciones deben ser eliminadas por el mismo hecho de que son imperfecciones y, por tanto, son causa de mal funcionamiento y de sufrimiento. No querer acabar con las imperfecciones parece un oxímoron. Sin embargo, hay quienes han subrayado que nuestra vulnerabilidad, nuestra dependencia de otros, nuestras imperfecciones, en suma, son parte constitutiva de nuestra condición humana y que, por tanto, querer acabar con ellas es tanto como buscar diluir dicha condición para convertirnos en otra cosa que quizás, desde algún punto de vista, pueda considerarse mejor, pero no está claro si ese punto de vista debería ser el nuestro” (Peñas 2017).

humana tal y como se nos ha dado, gratuito don que no procede de ninguna parte” (Arendt 1993: 15).

Frente a esta “rebelión contra la existencia humana”, existe, en la imperfección desvelada por el deterioro, otra forma de rebelión o resistencia hacia la que apunta el comportamiento de Natalia en *Cero X*, una suerte de re-conocimiento o *Bildung* de la edad tardía, a pesar de que el rostro anciano se descubra extraño a sí mismo al contemplarse ante el espejo. Dicho saber se sustenta a la contra de todo lo que la ciencia moderna, en sus proyecciones ideológicas y sus dispositivos tecnológicos, denominaría como tal, pues carece de toda utilidad y, sin embargo, alberga una verdad impostergable, construida sobre la pura negatividad del rechazo:

[El individuo que envejece] asume la anulación, sabiendo que al asumirla sólo se puede conservar a sí mismo rebelándose en su contra, pero sabiendo también que, y aquí se muestra la aceptación como afirmación de algo irrefutable, su revuelta está condenada al fracaso. Dice “no” a la anulación y a la vez la afirma, pues sólo en la negación sin perspectivas puede afrontar lo inevitable en tanto que él mismo. (Améry 2001: 92)

Estas frases un tanto paradójicas cifran la tensión de lo que, en el ensayo de Jean Améry, se muestra como ambivalencia entre la aceptación de nuestro envejecimiento, pues poco sentido tendría oponerse al paso del tiempo que nos permite seguir vivos, y la insurgencia de quien, al negarse a ello, reafirma la vida propia frente al proceso de extinción que se expande en su seno. La vejez se distinguiría así del hecho de morir, a pesar de que en este tránsito la vecindad de la muerte se convierte en algo cada día más palpable y factible, por esa capacidad para someterse a lo inevitable y a la vez rebelarse con furia contra la agonía de la luz (“rage against the dying of the light”), como reclamaba Dylan Thomas en el célebre poema que da título a este epígrafe. Si tuviéramos que indicar uno de las posibles sentidos que subyacen en esta experiencia del envejecer que se niega a admitir paliativos o quimeras, radicaría en afirmar la vida misma desde la negativa a morir, sabiendo que tal rechazo alberga su triunfo en el mismo instante de su definitivo fracaso:

Su verdad absolutamente vacía, su irreal realidad es el cumplimiento, carente de sentido, de nuestra vida, nuestra victoria sobre la vida que solo en la nada del momento del traspaso habremos dominado plenamente, y nuestra derrota total (Améry 2001: 125).

Bibliografía

- Alvarado García, Alejandra María/Salazar Maya, Ángela María. 2014. “Análisis del concepto de envejecimiento”, *Gerokomas* 25.2: 57–62.
- Andrews, Gavin/Duff, Cameron. 2019. “Understanding the vital emergence and expression of aging: How matter comes to matter in gerontology’s posthumanist turn”, *Journal of Aging Studies* 40: 46–55.
- Améry, Jean. 2001. *Reuelta y resignación. Acerca del envejecer* (traducción de Marisa Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Anglès), Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah. 1993. *La condición humana* (traducción de Manuel Cruz), Barcelona: Paidós.
- Beauvoir, Simone de. 2016. *La vejez* (traducción de Aurora Bernárdez), Ciudad de México: Penguin Random House.
- Bostrom, Nick. 2011. “Una historia del pensamiento transhumanista” (traducción de Antonio Calleja López), *Argumentos de Razón Técnica* 14: 157–191.
- Braidotti, Rosi. 2020. *El conocimiento posthumano* (traducción de Júlia Ibarz), Barcelona: Gedisa.
- Bruckner, Pascal. 2021. *Un instante eterno. Filosofía de la longevidad* (traducción de Jenaro Talens), Madrid: Siruela.
- Butler, Robert. 1969. “Age-ism: another form of bigotry”, *The Gerontologist* 9.4: 243–246.
- De Grey, Aubrey/Rae, Michael. 2013. *El fin del envejecimiento: los avances que podrían revertir el envejecimiento humano durante nuestra vida* (traducción de Clara Grau Valenciano), Berlín: Lola books.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Diéguez, Antonio. 2017. *Transhumanismo. La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*, Barcelona: Herder.
- Diéguez, Antonio. 2020. “La función ideológica del transhumanismo y algunos de sus presupuestos”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 63: 367–386.
- Feito Grande, Lydia. 2019. “El Transhumanismo”, *Diálogo Filosófico* 103: 4–25.
- Friedan, Betty. 1994. *La fuente de la edad* (traducción de Soledad Silió), Barcelona: Planeta
- Fusco, Virginia/Broncano, Fernando. 2020. “Transhumanismo y posthumanismo”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 63: 283–288.
- Haraway, Donna. 1984. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* (traducción de Manuel Talens), en: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf [20.12.2022].
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Minkler, Meredith/Fadem, Pamela. 2002. “Successful Aging: A Disability Perspective”, *Journal of Disability Policy Studies* 12.4: 229–235.
- Natucci Cortazzo, Julián P. 2020. “El transhumanismo a la luz de la antropología filosófica”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 53: 81–98.
- Peñas, Esther. 2017. “En un futuro, las clases sociales se convertirán en clases biológicas” (entrevista a Antonio Diéguez), *ethic*, en: <https://ethic.es/2017/11/transhumanismo-antonio-dieguez/> [21.12.2022].
- Rowe, John/ Kahn, Robert. 1987. “Human aging: Usual and successful”, *Science* 237: 143–149.
- Terrones Rodríguez, Antonio Luis. 2019. “Una aproximación general al transhumanismo y su problematización”, *Análisis* 51.95: 319–345.
- Zetina Lozano, María Guadalupe. 1999. “Conceptualización del proceso de envejecimiento”, *Papeles de Población* 5.19, 23–41.

3 Miradas desde la práctica y la creación

David Ojeda Abolafia

Breviario para una vejez naciente

Abstract: The body remains in the discourse of the contemporary scene since the late nineteenth century. Throughout the last century, it consolidated its experience in the work of aesthetic debate and stage rewriting. The dramaturgy of the body as a pre-scenic sign and as an ideological debate occupies a great journey of analysis and theoretical studies. Attending to the presence of the body in old age supposes an aesthetic and stylistic demarcation, as well as a decalage of wisdom that survives in the face of the young gimmicky discourse. The emergence of deterioration can serve as an apprehending of a new debate between creation and stylized definition. Likewise, the deterioration occupies a notorious work in the relationship with the art of the scene and its different methodologies and languages when it comes to configuring and resignifying the scenic and artistic event. Assessing how old age, and prelude to death, can be a time to advance in the future of the artist and the performer offers a new page of spectacular debate from the ideological and from the staged. Finding a look that makes it possible for art not to stop in the face of life circumstances in its deterioration is the contextual motif of the article.

Key words: Old Age, Illness, Performing Art, Aesthetics, Disability

Palabras clave: vejez, enfermedad, arte escénico, estética, discapacidad

La juventud encuentra tiempo para todo,
la vejez vive días fugaces,
que modifican su actitud existencial¹

1 Palabras para el renacimiento

El artículo aborda los siguientes puntos, que contextualizan en su breve extensión: el dolor, el olvido, la muerte digna y el cuerpo descubierto. Luego, apareció la metáfora que anunciaba el discurso: renacer o volver a nacer cuando ya apenas

¹ En el artículo de Rodríguez Tejerina (1996) se aprecia la ironía de esta etapa vital, como un momento para renacer, por tener nuevas expectativas para solventar la dificultad del deterioro de lo sobrevenido.

David Ojeda Abolafia, Real Escuela Superior de Arte Dramático/ReDiArt-XXI

queda un momento leve para dejar de existir, evocación del eterno condicionante del ansia para vivir. En la condición humana de las personas que han accedido a ser entrevistadas o las que participan como *performers* o artistas, nace siempre el deseo de no dejar de ser, existir y reconvertirse en una posibilidad más ante y para la vida. No ha aparecido la renuncia ni el desasosiego ni la baja estima, sino un resorte que fundamenta la capacidad humana para sobreponerse, afianzarse y buscar mejores fines, favorecer instantes y posibilitar avances para consigo mismo y para con otros, que serán fundamentales en esta situación vital.

La muerte es un signo de la vida, o, mejor dicho, es un rigor de vivir; signo como símbolo y concepto que nos compone y compromete continuamente a apreciar o considerar qué somos y a qué procedemos. La metáfora “renacimiento” o empezar nuevamente ante el avance de la vida es una verdad, una realidad que convive con la entereza humana, con la cotidiana condición personal, con el incentivo de superar y avanzar hacia la ventura de seguir existiendo, sobreponerse y seguir adelante en un elevado porcentaje. Pues quien decide el abandono y la muerte, siempre, se haya aquejado de una condición insalubre o demente, acacida, congénita o sobrevenida, pero siempre extraña ante la condición natural de alejar el destino final.

En el artículo de la Doctora Ballesteros se muestra una señal suficiente en la estrategia del artículo:²

la visión estereotipada de lo que acontece durante la vejez nos presenta un panorama sombrío en el que –paralelamente a lo que ocurre físicamente– según avanza la edad lo que necesariamente se produce son cambios negativos, es decir, deterioro y decrepitud en todos los planos del psiquismo humano. Estos clichés son extraordinariamente importantes, no solo porque implican falsas creencias, sino porque tienen efectos perversos en las personas (Fernández Ballesteros 2004)

En este sentido, la propuesta se adentra en la expectativa de ser testigo de cómo algunos cuerpos han cambiado su eficiencia, nunca en un rigor apreciativo en lo positivo o negativo ni mucho menos en un atildamiento maniqueísta, si no, muy al contrario, hallar su eficacia en la actualidad de su realización artística, caso de Tomi Ojeda y Yanel Barbeito; circunstancia muy diferente ante los cuerpos derrotados y con belleza de personas con enfermedad de Alzheimer y Parkinson y

² El artículo citado anota sintéticamente algunos detalles en la visión relativa y diferente en la que podemos apreciar la vejez como una posibilidad vital psicológica antes de la muerte. Sirve como entorno sustancial a este documento, pues se intentará ver en la limitación corporal de los distintos análisis una expectativa de superación y mejora. Atisbar en la vejez, tanto como en la falta de funcionalidad sobrevenida, una opción para hallar una habilitación y mejora a partir de la práctica artística.

que servían de estímulo para el trabajo artístico o bien en procesos de creación a Carlos Tuñón y Mercedes Herrero y para Patricia Ruz y César Casares, respectivamente; asimismo, dos artefactos escénicos desde la poética relacional o documento en las apuestas de *Kaprow* y *Libres hasta el final*, con Patricia Ruz y Alberto Jiménez en dos semblanzas compartidas del enfrentamiento a la muerte, frente al documento lleno de legitimidad y denuncia de Juan Pedro Enrile. En último eslabón, quisiera aportar la vida y la muerte de un heterónimo que llevó a cabo Jesús Barranco con su proyecto de *Fedón*, y que sirve también de estudio y debate de cómo lo ritual, ficcional y relacional se comprometen con el discurso de una pseudoficción y realización en vida de aquello que nos estimula como metáfora y paradoja.

La diferencia de todos estos documentos, relatos escénicos, se han desarrollado desde 2015 hasta la actualidad. Explicaré brevemente la cronología de los diferentes espectáculos. Cabe destacar que no todos los trabajos los he podido atender en presencia, pero me parecía conveniente hacerlos partícipes del estudio analítico del artículo.

De *Libres hasta el final* pude asistir a algunos ensayos y a uno de los pases que el espectáculo tuvo en la RESAD en la sala Valle-Inclán. *Lear, desaparecer* pude verlo en dos ocasiones: una en los Teatros del Canal en la sala Negra en Madrid y la otra en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Asistí a *Kaprow* en el Teatro La Abadía en la Sala José Luis Alonso. Los distintos trabajos citados de Yanel y Tomi, fundamentalmente se han realizado tomando en consideración las representaciones en Casa Encendida y Sala Lagrada. Por último, el trabajo de Mercedes Herrero que he visto a través de vídeos, y los de la danza con enfermedad de Parkinson de la mano de la entrevista con César Casares. Nótese que en el proyecto de *Fedón* participé directamente con Jesús Barranco y asistí a su, paradójicamente, “muerte programada” del heterónimo *Fedón* en la Sala José Luis Alonso del Teatro.

El propósito es acercarnos a cómo el cuerpo se halla en la situación límite de reaprender su funcionamiento y su eficacia, esto es, cómo el cuerpo se halla ante la tesitura moral de aceptar la muerte digna, o también en la situación afectiva que se vive al acompañamiento personal, o en el modo de superar la crisis del cuerpo como avatar de un renacer escénico y vital. El daño funcional acaecido y su aceptación, su reorganización o su recomposición; el duelo permanente y la relación moral y afectiva como acompañante, como derecho humano y personal; el rigor de la pérdida de eficiencia psicomotriz y relacional del cuerpo en su consciencia y vinculación con el entorno próximo; así como la búsqueda de una permanente adaptación y concepción de nueva referencialidad personal y hacia el entorno.

La naturaleza de los trabajos está realizada desde la mayor sinceridad y legitimidad. A veces, cruzan el umbral de lo espectacular en estéticas documental y relacional, a veces se quedan en el registro de experiencia y avatar psicofísico; a veces, en la labor permanente para seguir manteniendo el registro artístico y estético en plena disposición creativa. A partir de estas circunstancias, se abordarán los distintos estudios analizados, y desde ellos, se espera apreciar cómo la vejez con permanente regocijo de seguir viviendo desde una nueva realidad, una nueva disposición del organismo, de los sentidos y de los sentimientos que nos componen y comprometen hacia un marco de nueva vinculación con todo aquello que somos y nos rodea.

No quiero avanzar en el artículo sin dejar de agradecer a todas las personas, artistas y responsables de las actividades que me han brindado esta oportunidad y su tiempo para las cortas e intensas entrevistas: Yanel Barbeito, Tomi Ojeda, Carlos Tuñón, Patricia Ruz, Mercedes Herrero, Jesús Barranco, Juan Pedro Enrile y César Casares.³

1.1 La reescritura escénica como renacer vital

Me centraré en tres aportes referenciales como marco del análisis: el olvido, el dolor y el descubrimiento del cuerpo como causa de la creación, el renacer de la muerte. En otro orden, quiero valorar cómo el cuerpo⁴ en la vejez se torna colmado de belleza poética en la escena. Se puede apreciar la labor artística senecta de sendos bailarines como Kazuo Ono o Lindsay Kemp que en sus postrimerías vitales ofrecían grandes y poéticos momentos escénicos.

La estrategia para la genealogía del artículo se enmarca a partir de la entrevista a los responsables artísticos y al detalle acaecido como espectador de los espectáculos citados. Se intenta ofrecer una leyenda de convenientes recursos del cuerpo para superar tanto la vivencia de un estado decadente y del acompañamiento ante ese estado, como el rigor de padecer lastres que hacen perder eficiencias para encontrarlas en ese afán de superación humana. Los espectáculos no pueden ser tratados desde el plano de la belleza, clásica, y sí desde la ritualidad y performatividad vital, sinceros y honestos. El discurso de la escena contemporánea a través del cuerpo y su debate político genera espectáculos que se vinculan como espitas para

³ Las fechas de las entrevistas que documentan el artículo se realizaron entre julio del 2021 hasta febrero de 2022 comenzando por Patricia Ruz y terminado con César Casares.

⁴ Quisiera aprovechar el estudio de José Antonio Sánchez en referencia al cuerpo, diferentes análisis se vuelven concomitantes con mi propuesta de artículo, por ejemplo, en epígrafes como, “Cuerpo y representación”, “Ficción y dolor”, entre otros.

avanzar y no caer en una conmiseración impertinente, logrando una vital confianza en la superación y una necesaria búsqueda de aprehender en lo imposible.

No quisiera continuar, sin agradecer a la alumna, Chunling Mei, en su interesante aporte tras mi exposición en el foro de la Jornada en noviembre de 2021, con el envío de documentación sobre el contexto temático de mi comunicación. Y así descubrir cómo el cauce de la empatía se debe atender en gran parte de los debates escénicos que alimentan el escrito, y desde la apreciación de la sensibilidad, la identidad, el vínculo, el deseo y la fragilidad⁵ se hace notorio. Este aporte, así como otros, que se hallan en el discurso del artículo del profesor Thiebaut, que se vuelve pertinente para mi escrito, así como en otras apreciaciones, como la percepción háptica frente a su eterna rivalidad de la visual, experiencia conveniente para el rol del asistente-acompañante. Estas posibilidades satisfacen las relaciones congruentes en todos los aportes del acompañamiento que viven las personas en la vejez, así como los detalles de cada uno de los acompañantes que conviven y convivieron con personas con enfermedad o al borde de la muerte. Se hace palpable que superar la condición de la intelectualidad por el campo experiencial de lo sensible se vuelve copártcipe de todos estos momentos compartidos, y conforman el territorio de la complejidad del artículo del profesor Thiebaut, así como el componente subsiguiente que traza la genealogía de los discursos escénicos y vitales que conforman el recorrido de este artículo.

2 Primer estásimo: el olvido

2.1 Alzheimer: Carlos Tuñón, *cía. los números imaginarios Lear, desaparecer*

Carlos Tuñón se acerca con su compañía *Los Números Imaginarios* al conflicto humano de la pérdida de memoria, a partir de la enfermedad de Alzheimer. Este

⁵ Aprecio los términos aquí expuestos tomados del artículo pues atañe directamente al comportamiento esencial de la vivencia de la vejez y sus circunstancias en el deterioro, el olvido, la muerte digna y la enfermedad, siendo palpables y concomitantes. Agradezco, de nuevo, a la alumna Chunling Mei el envío de la comunicación del profesor Carlos Thiebaut proveniente del Seminario de Filosofía de la Universidad Carlos III de Madrid en noviembre de 2019, así como su email enarbolando una comparativa con su estudio de tesis doctoral a partir de mis los componentes de cara a mi artículo, el descubrimiento del cuerpo, el dolor como causa de la creación, el olvido y el concepto de muerte. Me disculpo por no poder atender suficientemente la valoración que me hacía llegar en cada epígrafe, pues excede en parte la posibilidad analítica de este artículo. Espero pueda ser utilizada en otro momento.

momento en la vida, si llega a acontecer, supone un alejamiento sobrevenido de todo el entorno que rodea a la persona con esta enfermedad, así como todo el bagaje que supone el documento vital con las fases previas y el proceso definitivo. La situación vital del individuo se deteriora al ritmo que la enfermedad propone, y los procesos de rehabilitación palían en la medida que posibilitan una reducción o retraso a este proceso irreparable del deterioro vital. La ausencia y la desconexión paulatina se tornan complejos y delimitantes, la percepción de todo lo que entendemos como vida va desapareciendo inexorablemente.

Este es el punto de partida que Carlos Tuñón utiliza para actualizar su lectura sobre la obra cumbre de Shakespeare: *Rey Lear*. La posible analogía con la desorientación y la caída en desgracia del soberano se enuncia como el relato viviente y discursivo de su espectáculo, haciéndonos partícipes de la paulatina pérdida de vinculación y relación con el entorno. La apuesta de ese tránsito infalible hacia una muerte “consciente”, pues diluye la vinculación con la realidad en la vivencia de una soledad infinita, hace la metáfora de esa condición fatal del regente, que en su viaje sin vuelta asiste a su propio regicidio. Pareciera que todas las personas asisten sin remisión a esta circunstancia lenta de pérdida de referencias de los enfermos de Alzheimer, que los vuelve dependientes y ausentes vivientes como a Lear.

La labor realizada desde la propuesta del Teatro Inmersivo, pauta artística e ideológica que contextualiza el desarrollo artístico y poético de Carlos Tuñón y su compañía, ofrece un relato escénico relacional a través de la participación ceremonial y festiva del público asistente. Todos vamos a ser partícipes en todo momento de la caída y la pérdida de la consciencia vital, y de cómo asistir en la dependencia, así como reconocer la necesidad del otro.

Este último detalle constituyó la dinámica de los talleres realizados para la conformación del espectáculo con los integrantes de la compañía y los participantes invitados. Se realizaron en la residencia artística en Teatros del Canal en el año 2019. Personas aquejadas con la enfermedad y familiares, incluso algún profesional terapeuta de la asociación, se vincularon durante un tiempo para reconocerse desde lo experiencial qué es lo que supone esta enfermedad.

En el espectáculo, lo aleatorio en la elección del personaje de Lear podía acontecer a cualquiera de los intérpretes, como seña de que cualquiera puede tener este debate vital. El enfrentamiento con Cordelia, acaso sea el nudo gordiano del conflicto de la obra de Shakespeare, se realizó con y desde la eventualidad de esa elección. Tan solo el loco y el bufón, otros dos caracteres fundamentales, no acaparan la inversión de roles sin medida: donde se muestra esa realidad tremenda de no saber la identidad, metáfora que supone la enfermedad. Discursos que se enfatizan y recorren la clave poética y conceptual del espectáculo. La pérdida de memoria, la

llegada a la vejez, como paradoja de la búsqueda de la verdad entre las distintas generaciones y con la única obsesión de estar con el “otro”.

2.2 Mercedes herrero, cía. Pez luna y *Acariciar al viejo árbol*

Por otro lado, Mercedes Herrero busca con su compañía *Pez Luna* una atención permanente a los conflictos políticos y sociales de la persona. Por ejemplo, en sus trabajos, *Exhumación* o *Una flor en la nevera*, entre otros, se adentra en la denuncia y el análisis de las situaciones que viven muchas personas en su circunstancia vital reflejados a través de la memoria histórica y el abuso infantil, respectivamente. En similares discursos, se señala el lance artístico, crítico y analítico de la compañía.

Acunar al viejo árbol nace de la vivencia de cuidar a su padre con la enfermedad de Alzheimer. Asistir a esa degeneración le supuso una enconada vitalidad, oxímoron riguroso, donde la “dificultad de entender” propone una superlativa intención de “atender”; ofrecer una continua actitud desde el afecto que posibilite la superación ante esa inexorable marcha de la consciencia y la vida. La rabiosa situación se acumula en distintos pasajes del texto. Se ofrece en su discursividad, obliga a posicionarse entre el rigor de labrar el amor permanentemente por encima del agotamiento, que puede llegar a romper suficientemente la cordura y mostrar la actitud y el insoportable rigor de acompañar paulatinamente hacia la muerte sin obtener una respuesta, sin poder recibir una devolución para asumir que esta razón hacia la sinrazón se ha de convertir en el motor que infunde el aguante y el amor infinito sin esperar nada a cambio.

El texto no quiere caer en un relato amigable de veleidoso atisbo emocional que lo empañe de tinte melodramático, sino que ofrece cómo ha sido este camino tortuoso; la vivencia cruda y el análisis ulterior, mínimo, que favorezca una atención labrada en asumir y entender qué es acompañar sin respuesta. Vivir al lado del otro sin esperar la devolución. La rotunda naturaleza de la obra se halla entre la ritualidad y el discurso de vida a través del testimonio y el relato en su autorreferencialidad. El detalle puede resultar incómodo, pero se vuelve garante para poder entender en tono poético, esto es, cómo se hace posible esta doliente y laboriosa vivencia como acompañante.

La austeridad escénica vincula los discursos simultáneos del espacio sonoro y el audiovisual como lenguajes concomitantes y yuxtapuestos. La tenacidad del tempo de la obra simula el tesón de “estar en vida” ante esta circunstancia. La crisis eleva la respuesta como caudal para asumir qué es vivir, y devuelve una discreta y posible relación que hace superar el conflicto sobrevenido que ha supuesto.

Tanto *Lear*, *desaparecer* como *Acunar al viejo árbol* ofrecen dos cruciales documentos escénicos para valorar el deterioro y la pérdida de la consciencia como entornos paradójicos de posible vitalidad. Este trágico acontecimiento, en ambos espectáculos, se tornan en discursos vitales, quizá desde la agonía en que nacen, pero buscando su rigurosa y honesta sinceridad para hablar desde el tremendo acontecimiento que rodean tanto a la persona que lo vive como a la que lo padece, a veces, no sabiendo quién ocupa qué lugar, siendo ambos dos caras en esa misma “moneda del olvido”.

2.3 Muerte digna: Juan Pedro Enrile y *Libres hasta el final*

La gestación de *Libres hasta el final* nace desde la voluntad de buscar de forma consciente la decisión de morir con dignidad: tanto desde la particularidad de la vivencia que le aconteció al director como de toda la participación de la Asociación de Derecho a la Muerte Digna, personas que han vivido esta situación. La decisión hizo que fueran performers y no actores, sujetos que se hallaban en la circunstancia vivida en un tiempo cercano. Se construyó un espectáculo de teatro documento con los asociados de la experiencia personal al estar cercanos a la experiencia de la muerte y lo que supuso la toma de decisiones permanentes y pertinentes; un espectáculo entre la realidad y la ligera ficcionalización. Con todo, paulatinamente, la experiencia se conformaba hacia una propuesta en la reverberaba la celebración y la festividad. No regodearse, sino realizar un acto de denuncia y compromiso, para finalizar con un baile entre el público y los performers aunando el caudal de los testimonios y el encuentro con el público asistente.

El discurso del espectáculo mantenía una trama cerrada, aunada por la dramaturgia de Paz Revuelta: *testimonio, discurso sobre el tema y aporte asociativo como un baile o una canción*; una terna que se reproducía en los diferentes episodios. La performatividad espectacular surge de la realidad de la vivencia, motivo del discurso para la realización del espectáculo, nunca de la imaginación o el acto de la ficción intentando con ello no emular la interpretación, sino encauzar la sinceridad de lo vivido como el acontecimiento de la realización escénica.

La propuesta del espectáculo cambiaba su dimensión discursiva según el espacio de exhibición. Fue más un proceso de teatros pequeños, nunca salas grandes, salvo en dos ocasiones, teatro del Bosque y Sala Valle-Inclán de la RESAD. En estos dos eventos, la confidencialidad del testimonio generaba su pérdida de la realidad, para convertirse en un relato de tono y contrariamente, un tanto más ficcional.

El espectáculo buscaba una consciente posición política: intentar un cambio en la realidad del público, desde lo cualitativo y lo cuantitativo, desde la posición

ajena al conflicto de la muerte digna en un inicio, hasta el posible compromiso y la concienciación del acto que supone al final, incluso, hasta llegar a firmar un “testamento vital”. El desarrollo de las funciones produjo que uno de los participantes decidiera abandonar: el hacer presente la historia acaecida comprometía la actitud y el duelo conllevado. Esa cicatrización no era igual para todos y todas. Esto supuso la reestructuración del espectáculo. Se comprobó que la firmeza y dureza comprometía el discurso de la celebración.

Cuando se aprobó la Ley de la Eutanasia,⁶ supuso un cambio. El gran avance que supuso, sin embargo, consideraba otra relación con la continuidad del espectáculo. La idea de conseguir testamentos vitales, en pro de la decisión hacia la aplicación de la eutanasia, se volvía inviable, habida cuenta de la aprobación de la ley. No obstante, la atención política y ética posiblemente no han tenido que ser abandonadas aunque sí modificadas a partir de este acontecimiento que varió su coyuntura inicial. Este relato sirve como sentimiento activo hacia la sociedad de implicación política. Esta acción les aleja de la soledad tomando una apuesta de reconsideración activa para con la sociedad. El encuentro de la relación se ha vivido como transformación permanente, en una reestructuración vital. El compromiso continuado se mantuvo a lo largo de más de un año después: desde 2016 a 2017.

3 Segundo estásimo: el dolor y el descubrimiento del cuerpo como causa de la creación

3.1 La danza y el Párkinson

César Casares, bailarín reciclado al mundo de la gestión y asociativo, es presidente de la Asociación por la Danza de Madrid. Promotor del proyecto la Asociación Danza para el Parkinson desde 2014. La enfermedad de Parkinson se relaciona con la danza como un oxímoron. Son dos mundos irreconciliables. Surge en Boston en 2001.⁷ La responsable de la Asociación Parkinson y Mark Morris y el coreógrafo que inicia esta experiencia y labor, se unen a partir de esta decisión: *si el posiciona-*

⁶ El 25 de junio de 2021 se aprobó la Ley Orgánica para la regulación de la Eutanasia.

⁷ En 2001, Olie Westheimer se ponen en contacto con el coreógrafo Mark Morris e inician una labor continuada a la aplicación de la danza contemporánea en el proceso corporal de concienciación y mejora de las personas con enfermedad de Parkinson. El método es una intervención reconocida y activada a nivel internacional.

miento corporal de un bailarín es consciente, es posible que una persona con Parkinson pueda aprovechar la consciencia corporal para su mejora psicofísica.

No es una propuesta de intención terapéutica. Sin embargo, las personas mejoran su autoestima, sus posibilidades vitales. Se consigue avanzar frente a otros objetivos de prácticas más terapéuticas. En muchos casos, se logra favorecer la circunstancia de la reducción de la dopamina consiguiendo una mejoría voluntaria de estas personas, permitiendo disfrutar una nueva opción vital frente a la castrante pérdida de funciones orgánicas por el influjo de la droga terapéutica y farmacológica.

En España, se comienza con el encuentro con Mark Morris en una gira en 2014. La Asociación por la Danza le invitó a una clase magistral que reunió a profesionales de la danza nacionales e internacionales, además de aunar distintas conversaciones con algunas asociaciones de la enfermedad de Parkinson. A partir de este encuentro, se comenzó una colaboración con las asociaciones que trabajaban sobre el terreno, quienes llevaron la continuidad se vinculó fundamentalmente a varias bailarinas. Esta actividad se inicia y solo cuaja en una entidad en el municipio madrileño de Móstoles y en APARKAM, asociación que vincula a varias entidades en la zona sur de Madrid. En este comienzo, la propuesta era entendida como ocio terapéutico. Al intentar incluirlo en la actividad del programa de centro, lamentablemente no se consideró como realidad posible, pues no logró ser valorado como mejora rehabilitadora, por lo que, con muchas y distintas consideraciones añadidas, se concluyó en la no aceptación de la actividad.

Ha habido otros intentos con otras asociaciones, entidades y organizaciones, como actualmente con el Ruber Internacional, Compañía Nacional de Danza y Ballet Nacional. Se intenta que el día Internacional del Parkinson, el 10 de abril, se vierta un fragmento del trabajo de un coreógrafo de relevancia para que desde la Asociación por la Danza se realice una propuesta con los enfermos de las asociaciones de Parkinson, activándose en la cercanía del día Internacional de la Danza, el 29 de abril.

Por otro lado, la intención primordial es intentar lograr y formalizar el fortalecimiento de la danza comunitaria y con ello, la búsqueda para la profesionalización de esta actividad. La danza comunitaria busca el disfrute personal en relación con la comunidad. Haría que el proceso coreográfico ayude a que, por ejemplo, estas personas con enfermedad de Parkinson retomen la experiencia en la similitud de un bailarín. Sorprendentemente, la analogía de la experiencia del movimiento hace que una persona con Parkinson supere la crisis paralizante, favoreciendo que su disposición a cualquier actividad cotidiana se tome como la realización de una coreografía. Este supuesto hace superar la disfunción momentánea y crítica que paraliza el cuerpo. Y se insiste en que se aplican metodologías artísticas y nunca con un fin terapéutico.

La situación de la realidad profesional de las docentes de Danza para el Parkinson en las asociaciones recibe la misma asignación que el resto de los profesionales aunque no con el tiempo de sesiones y la duración deseados. Sin embargo, se incorpora como actividad reconocida en la implementación y mejora de la realidad corporal de las personas con Parkinson.

En la actividad, se busca conseguir momentos de disfrute en un ámbito diferenciado, esto es, tener la sensibilidad de cómo recuperar la relación personal y la de una atención personalizada. En las sesiones, se invita tanto a las personas con Parkinson como al resto de las que conviven profesional y humanamente con ellas. Una vez más el cuerpo en su deterioro, análogo al de la vejez, se haya habilitado por el trabajo consciente corporal a través del estímulo, afianzando la recuperación de la autoestima, caudal necesario para avanzar en la vida frente al pronóstico de la muerte.

3.2 El dolor y la danza: Tomi Ojeda y Yanel Barbeito

Materia Medea nace de la colaboración de Tomi Ojeda con el coreógrafo y bailarín Sergio Jaraiz. Parten del texto de Heiner Müller y se adentran en una creación en la que el cuerpo y la relación física entre el poder y la defensa de voluntad personal se debaten en este reto, disputa que se plantea desde el mito griego: una lucha por lo impuesto siempre desde el rol masculino y que el mito lo reconvierte hacia el rol femenino. El desarrollo de la partitura coreográfica muestra un cuerpo erguido frente a otro que se genera y construye en su desafío desde el suelo. La lucha física, el reto del amor mancillado, la respuesta a una ofensa acontece en cada salto súbito de la pieza.

El espacio sonoro y la proyección de textos afianzan el trabajo performático, haciendo que la estructura del discurso escénico se muestre tensa en un ambiente disputado y retador. Todo quedaría aquí como una somera descripción sobre la impresión recibida al presenciar el espectáculo. Pero cabe otra apreciación, ¿cómo puede un cuerpo dañado mostrar desafío? Quizá por qué el ser humano intenta sobreponerse a toda inclemencia física, sensorial o intelectual, como si la posibilidad de rebatir y afianzar su desafío ante la imposibilidad fuera mayor que la evidente aceptación.

¿Cómo se prepara un cuerpo en su realidad y actualidad psicofísica para defender ética y estéticamente el esfuerzo conseguido en la realización coreográfica y performática de la obra? La respuesta es cuidando hasta el máximo posible qué va a pasar con cada espacio físico del cuerpo. Además, se debe escoger entre la capacidad psicofísica actual como referente estético y creativo de la labor artística y el doliente proceso que se oculta y que merma las facultades convenidas y

acaecidas durante toda labor como artista en la escena. En una función, un gran calambre en el pie de la intérprete hizo que el cuerpo se quedara sobrecogido. En esos instantes, el cuerpo se retorció, pero con la máxima delicadeza de su mano sujetó el pie doliente, mostrando su corporeidad retorcida por el dolor, pero quieta en un silencio sepulcral. Este instante de daño y dolor sobrevenido, se impuso y se incluyó en la coreografía. Finalmente, un oscuro y ese acontecimiento *ad libitum* ha supuesto una inesperada solución escénica.

Ahora cuando Tomi intenta recuperar ese instante, sabe que no logrará superar el momento real que cumplió el trance definitivo: la lucha contra el dolor, metáfora del espectáculo, se hacía presente y con rotundidad demarcaba la catástrofe infinita del mito, de la bailarina y del espectáculo. El doliente cuerpo hizo de su real manifestación, un detalle poético que ha quedado como memoria escénica, pero no como contingente acción impactante. Paradójicamente, este detalle nutre la controversia de si huir de su limitación o aprovechar su decurso inexorable como detalle de la presencia poética de una Medea. . . inmensa, a ras del suelo: la realidad frente al mito, y ambas conviviendo en su expresión de sublime belleza y razón performática, mostrando y superando un dolor eterno.

3.2.1 Bailar ahora es reaprehender el movimiento (Yanel Barbeito)

Bailar ahora no podía ser nunca como antes. Su cuerpo ha dejado de ser más de lo que había conseguido que fuera. El dolor se hace palpable en toda cotidianidad, y levantar vuelos en cada *performance* le supone una concienciación psicofísica previa permanente. A través de la técnica de fisioterapia VOJTA,⁸ donde se activan patrones motores innatos de forma refleja, movimientos que se encuentran preestablecidos en el cerebro, y que debido a una alteración cerebral no se encuentran activos, la bailarina ha logrado reestructurar su disposición corporal y escénica. Su circunstancia al vivir con la parálisis cerebral halló un camino prodigioso en este tratamiento. *Reaprehender* es uno de los cauces que Yanel mantiene convenientemente en su discurso, pues su cuerpo ha tenido que encontrar recursos y caminos permanentes en la necesidad de disponerse activo y eficiente.

“El dolor se complementa con el ejercicio de memoria corporal”, según el dolor se revierte el proceso del registro. La memoria es un proceso activo, se contradice con las acciones físicas que se intenta realizar. La espasticidad de Yanel

⁸ VOJTA es un método basado en la locomoción refleja del paciente utilizando la intervención muscular del sistema sensorial y del sistema neurovegetativo de los movimientos posturales y los movimientos coordinados.

convierte el discurso corpóreo en estética de su debate artístico. Lo inquietante de su pulso coreográfico reside en la fragilidad que emana de sus articulaciones, ligamentos, músculos hacia sus desmembradas secuencias coreográficas. Ahí reside su fragancia y fuerza, ahí su razón y su canon de belleza. Su mirada, en el silencio de su respiración entrecortada, ulula como tensión fina hasta nuestra sensitiva presencia. Late permanentemente, nutre excelsa y vivamente, con esa aparente liturgia truncada de movimientos imprevisibles.

Yanel abrió su cuerpo a la danza desde muy temprano: elevar el peso, jugar con sus articulaciones, apoderarse del movimiento indefinido de sus motores musculares: un continuo desarrollo autónomo y en el rigor de la pedagogía de la danza, entre la dificultad y el logro conllevado. Para hacer así propia una manifestación de impulsos y acciones ajustadas en procesos de aprendizaje, reconstruida al diverso proceso del movimiento que su cuerpo posibilita y permite. Entre el dolor y la belleza, la decisión de volver a escribir lo que el cuerpo sabe que tiene que hacer: entre lo aprehendido y lo reescrito para volverse a aprehender. Ir desde la adaptación de lo aprehendido al actual recurso psicofísico que en el presente su cuerpo le posibilita: un eterno debate entre el cuerpo doliente que se supera en la búsqueda del registro eficaz hacia el propósito creativo y coreográfico, finalmente, el diálogo de su poética.

4 Tercer estásimo: renacer de la muerte

4.1 *Kaprow*, de Patricia Ruz y Alberto Jiménez

“*Kaprow*, es un golpe para despertar, estar en vida de otra manera, vivir el instante sin estar encarcelada”. Así lo define Patricia Ruz. El proyecto de este performance trazaba la experiencia ante la muerte de dos maneras distintas: el sufrimiento y el duelo ante la vivencia del acompañamiento de la muerte, frente otro donde se supera un momento en el que casi se estuvo en el borde de la muerte. En ambos casos, aparecía una forma de despertar, esto es, de *renacer*; procesos ante la muerte que tratan de vivirse desde el instante y la inmediatez. No juzgar, ni juzgarse. Una práctica que se sirve desde la realidad escénica hasta el discurso vital. Dos palabras reúnen esta realización: desapego y presencia. Es necesario el cuerpo como proceso y vivencia, en presencia, para estar en vida: escuchando, alerta, compartiendo.

Kaprow es un proceso vulnerable, al ser fiel al instante, la irrupción del impulso y mantenerse en la situación de no juzgarse. Sentirse en la sensación del vacío, de no saber qué va a pasar: encuentro límite de la vivencia de estar frente a la muerte. Vivir en el acompañamiento del cuerpo que muere implica estar sin

excusas, un acto de vida, superior, y sin reparos. Estar en el lugar sin juicio, sin etiquetas, libre y disponible. Nunca asumir la decepción por lo que se acompaña, sino mostrar entereza. Paradójicamente, estar frente a la muerte pareciera asumir la vida. El cuerpo de Alberto Jiménez reconstruía momentos que no había podido hacer en ese difícil tránsito de la recuperación del cuerpo. Recuerdos y memoria de un cuerpo realizado, movimientos que se habían dejado de producir. Compensar lo que aparecía inviable, hacer posible lo que parecía que se iba a extinguir, recuperar vivencias que se sabían realizadas. Todo ello componía la otra mirada del performance.

La vida ante la muerte, el acompañamiento de un año y medio, frente a la vivencia de estar al borde de la muerte tras un accidente. No son instantes actuales, sino de memoria. El proceso vivido en el inicio de *Kaprow*⁹ supuso encuentros con personas en la vejez, en el acompañamiento de la vivencia entre la vida y la muerte y en el propósito de la mirada artística. El remanso de la muerte se convierte en la defensa a ultranza de la vida y la libertad de encararla en el instante mismo. Esta metáfora y paradoja nutre la esencia del *performance*, y quizá, los discursos y discursos de ambos performers.

4.2 *Fedón*, de Jesús Barranco

Cuando dirigí *Fando y Lis* con la Compañía El Tinglao,¹⁰ me adentré en la construcción dramaturgica de un personaje que no aparecía como rasgo distinguido en la *dramatis personae*, *El Perro*. El cuerpo deteriorado de Lis en presencia se relacionaba frente a un cuerpo desnudo y resaltado con un maquillaje que anunciaba la musculatura de la fascia. Era un rol que acompaña entre la vida y la muerte al personaje de Lis. Este detalle de colmada ritualidad en la puesta en escena fue uno de los que incitó al proyecto de *Fedón* a Jesús Barranco.¹¹ A través

⁹ *Kapow* se estrena como laboratorio en el Festival de Otoño de 2018, cada sesión tuvo encuentros distintos, el primer día con la madre de Patricia y el padre de Alberto; el segundo día con una matrona, el cirujano de Alberto y el terapeuta de ambos; y el tercero, con componentes de La Tristura.

¹⁰ Era el año 2005, estaba cerrando mi labor como Director Artístico de esta compañía, desde donde nació mi quehacer en la atención a la inclusión. Jesús Barranco interpretaba el rol de Corifeo a través del personaje del Perro. Fernando Arrabal presencié el estreno en el Teatro Lagrada de Madrid en mayo de ese año y anunció que el trabajo obedecía una decisiva apuesta en el teatro de Artaud, ese rol le pareció muy oportuno con la lectura escénica que se realizó.

¹¹ Me gustaría renombrar a Jesús Barranco en sus dos heterónimos en el propósito del artículo, en este momento hablaré de *Fedón*, de talante nihilista. En la actualidad, mantiene otro proyecto en este “renacer” a través de *El Primo de Saint Tropez*, *vital y optimista*.

del heterónimo de *Fedón*, se mantuvo activo durante dos años de la mano de acciones y acontecimientos performáticos que sirvieron para la investigación académica del propio actor-performer-investigador.

También, Jesús Barranco acompañó a su madre durante los últimos momentos de vida. Esta experiencia la quiso reescribir y vivenciar, realizar la despedida de un espacio de vida, superlativa y superpuesta a través del heterónimo. Para la persona Jesús Barranco suponía un tránsito para abandonar un lugar conocido hasta ese momento, para comenzar otro que sería distinto a partir de este vivido. Este tránsito y paso liminar¹² ha sido una de sus incipientes labores como performer.

Si cogiéramos este detalle como corolario al artículo, veríamos que contiene la gran metáfora de cómo avanzar ante la resignación y fatalidad que deberá ser el momento ante la muerte. La muerte como muchas posibilidades de cambios parciales, tremendos y sobrevenidos, que muchas circunstancias vitales aquí descritas han configurado, y, como efecto del determinismo fehaciente; sobreponerse ante las nefastas y sobrecogedoras realidades enfrentadas ante una inexorable condición de la vida.

Fedón fue una vivencia para mí también. Nacida con el rol ritual del personaje del Perro y que se presentaba como rigurosa presencialidad en dos horizontes simultáneos: matar a lo que nació en una creación escénica, y desaparecer con el momento autopoético y en su condición de retroalimentación en el signo liminar de abandono vital del heterónimo. Esta paradoja era doblemente rigurosa y significativa, pues la idea de acompañar finalizaba, siendo yo mismo un acompañante, pero renacía en una vivencia ritualizada en el ofrecimiento de signo eterno que pasaría a la memoria de este performance.

5 Epílogo: conclusiones

Escribir con el cuerpo en la escena es motivo fundamental de la creación contemporánea. Desde el aporte de la renovación espectacular de la participación de los artistas con discapacidad, o el cuerpo “discapacitado”. Un avance en el quehacer escénico y espectacular. Y con ello, anticipar la metáfora de mostrar un lugar para la vejez y su circunstancia.

Atender la presencia y su deterioro es el signo escénico referente que se recoge en el artículo bien como actitud, bien como aporte performático o como búsqueda de atenciones para la superación a partir del lenguaje artístico. Cualquiera

¹² Me gustaría hacer eco del término que Schenner o Fischer-Lichte (2011) ofrecen a este tránsito en la vivencia performática, simulada o ficcionada.

proceso acaecido en estas propuestas comentadas ha nacido del compromiso con la ideología y el cuerpo. Su actitud política se sobrepone en algunos casos, tanto en la significación espectacular como en el motivo que lo provoca. La estrategia sirve para derribar límites, proponer intenciones estéticas y artísticas en su renovación, valorar el significado del cuerpo en su debate creativo y escénico. Pareciera que se vuelve a nacer con otras vicisitudes cuando llegamos a la vejez, o cuando el cuerpo parece envejecido o disfuncional. Pero, en cualquier caso, se ofrece una validación ulterior que alberga una nueva condición humana, y su empleo en el devenir del territorio del arte. Buscar nuevas experiencias y fomentar otras posibilidades alberga un estímulo permanente para el quehacer artístico y estético del ser humano. Por ello, por qué no pensar en que envejecer pueda ser otra página más para renacer: un estímulo para seguir viviendo.

Bibliografía

- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada.
- Fernández Ballesteros, Rocío. 2004. “La psicología de la vejez”, en: *Encuentros multidisciplinares* 16: 1–11.
- Rodríguez Tejerina, José Manuel. 1996. “La vejez”, en: *Medicina balear*, 11.1: 35–38.
- Sánchez, José A. 2017. *Cuerpos ajenos: ensayos sobre la estética de la representación*, Segovia: La uña RoTa.

María Luisa Brugarolas Alarcón

La memoria del futuro. Miradas a creaciones de danza que nos ofrecen otra visión de la vejez

Abstract: We will analyze the term ageism in relation to stereotype, discrimination and how dance can subvert it. From this perspective, both community stage proposals and the work of elderly dance professionals are presented, analyzing the diverse views they cast on old age. All of them change the medicalized perception of old age as a decline in faculties, valuing personal stories and desires with artistic tools that empower the collective. We can say that they dance against ageism. We have divided the chosen works into three categories: those that dance with the group of older people from a community perspective as Mariantònia Oliver's *Las Muchísimas*; those that emphasize intergenerational aspects: Becky Siegel's *Dance of the years*, and those that present work by professional choreographers who are still on the scene: Cesc Gelabert or Carmen Werner. Finally, the didactic project *Another vision of old age* will be presented. We conclude that the analyzed projects enable the group of older people and professional dancers with advanced age to deconstruct the image that society projects on them from the new images produced by the body that dialogue and push stereotypes about old age, projecting other imaginaries. This is possible with the active participation of the collective that becomes the agent of its own discourse.

Key words: Ageism, Dance, Inclusion, Community Dance, Intergenerational

Palabras clave: edadismo, danza, inclusión, danza comunitaria, intergeneracional

1 Introducción

El nombre de este texto proviene del título de una creación intergeneracional de autoría propia a la que se hará referencia en otro apartado.¹ Valga aquí para in-

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

María Luisa Brugarolas Alarcón, Conservatorio Superior de Danza de Alicante/ReDiArt-XXI

troducirnos en las imágenes que un sector de la danza actual proyecta contra el edadismo, discriminación que sufren las personas mayores solo por el hecho de serlo, de pertenecer a un grupo etario que, bajo los parámetros y valores de nuestra sociedad, no es productivo y por tanto inservible. Por más que estas palabras suenen duras, la realidad es que se considera a los mayores bajo el prisma gerontológico, creyendo que todo lo que necesitan son políticas asistencialistas, olvidando la vida que han vivido, y las personas con derechos que siguen siendo. Se niega así que los mayores aportan cada día esa memoria gracias a la cual el futuro existe.

Veremos diversos ejemplos de danza que ponen su acento en dignificar la vejez, potenciando las cualidades expresivas del colectivo o poniendo en valor la calidad de la danza de los bailarines que envejecen.

2 Edadismo y discriminación a la vejez

El edadismo hace referencia al mantenimiento de estereotipos o actitudes prejuiciosas hacia una persona únicamente por el hecho de ser mayor (Butler 1969, cit. Losada 2004).

Los estereotipos habituales que encontramos en el edadismo, coinciden con el origen del estigma, que es aquella característica que lo aparta de la aceptación social.

[. . .] a person who is quite thoroughly bad, or dangerous, or weak. He is thus reduced in our minds from a whole and usual person to a tainted, discounted one. Such an attribute is a stigma, especially when its discrediting effect is very extensive; some-times it is also called a failing, a shortcoming, a handicap. It constitutes a special discrepancy between virtual and actual social identity. (Goffman 1963: 11)

Podemos ver un paralelismo en la discriminación ejercida sobre las personas mayores y sobre las personas con diversidad funcional debido a que su diferencia presenta una marca visible: poseen unos rasgos que la sociedad considera negativos, muchas veces estereotipos que terminan extendiéndose sobre la persona por completo.

El estereotipo da una visión exagerada de algunas características personales. Según Palmore (1999), sin tener una base real, los estereotipos se asumen por su relación con ciertos comportamientos o rasgos visibles, aunque no nos den información sobre la causa de esos comportamientos. Y si el estereotipo es negativo, las características positivas se omiten. Por tanto, estos no facilitan el cambio, ya

que ni reflejan la diversidad de la sociedad como algo positivo, ni la variabilidad individual dentro de un colectivo.

El estereotipo tiende a homogeneizar al colectivo que se desvíe de la norma. Para Davis (1997: 12–14), la noción de lo “normal” como imperativo, lo no desviado del estándar y asociado a término promedio, entra en la conciencia social en el siglo XIX, a la par que los conceptos estadísticos aplicados a la vida política y la medicina, vigilantes de las desviaciones morales y físicas, dieron lugar al pensamiento eugenista.

El edadismo es la tercera causa de discriminación, tras el racismo y el sexismo. Siguiendo a Pincus (2000: 31–34) podemos encontrar tres tipos de discriminación: la individual, ejercida por individuos particulares; la institucional, ejercida por las políticas dominantes; y la estructural, la más invisible y peligrosa porque aparece como ideas y políticas neutrales pero que ocultan actitudes discriminatorias. Un ejemplo de la violencia estructural lo tenemos en la negatividad asociada al envejecimiento demográfico que normalmente se vincula al estrechamiento de la población activa que debe soportar la dependencia económica de un gran número de ancianos (Pérez Ortiz 2004: 39).

Por tanto, observamos que el envejecimiento de la población, en vez de considerarse un factor positivo e indicador de progreso de las sociedades, se ve como factor negativo, especialmente en periodos de crisis económica, como el actual, en el que a veces se escuchan voces de poder con tinte eugenésico, lo cual en el siglo XXI es una aberración.

La realidad de la mayoría de las personas mayores, (Losada 2004: 4–5), es que envejecen satisfactoriamente, aunque sea aquí donde hay mayores porcentajes de discapacidad y dependencia. Es un grupo muy diverso, que mantiene un contacto cercano con familiares (apuntamos que hasta la pandemia); la mayoría vive de forma independiente y los que se relacionan son menos propensos a la depresión que otros grupos de edad; mantienen una personalidad consistente y casi todos afrontan con éxito los desafíos vitales.

Sin embargo, la consecuencia del edadismo es que las personas mayores, en vez de atender a sus cambios y transformaciones según estas ocurren, suelen tener una imagen negativa de sí mismas, enfundándose en el traje que la sociedad les pone y, por tanto, mermando su capacidad de acción.

El edadismo es parte de nuestra vida diaria. Relato un ejemplo vivido el verano del 2021 con mi madre, señora de 86 años, con cognición intacta, pero con rodillas desgastadas que le impiden caminar fluidamente. Sucedió en una cala rocosa, accesible para ella. Las personas que nos veían allí se asombraban por encontrarla disfrutando de un verano pospandémico, donde era difícil ver a mujeres de su edad gozando en lugares un poco salvajes. Pero, curiosamente, en vez de dirigirse a mi madre, me interpelaron preguntándome sobre ella. Yo no respondí, la miré en una

conciencia implícita de la situación, pero nunca hablada entre nosotras y dejé que ella se expresara. Perspicazmente afilada, pero sin ofender a las personas que ejercían el edadismo, mi madre comenzó a dialogar con una serie de razonamientos y amplitud de temas culturales que dejaron atónitas a sus interlocutoras, quienes afortunadamente prosiguieron la conversación directamente con ella. Mi madre excedió con creces las expectativas de sus compañeras de charla, no solo en un vocabulario rico y elocuente, sino en conocimiento y cultura basada en su antigua profesión como Catedrática de Historia del Arte e Historia Socioeconómica.

El edadismo pone en primer plano las arrugas o la diversidad física y la movilidad que suelen presentar las personas mayores para borrar de un plumazo profesiones y pasiones de toda una vida. La jubilación no hace desaparecer por arte de magia el conocimiento, la cordura ni la esencia de una persona. Es más, en la actualidad un sector de las personas jubiladas aprovecha para aprender y adquirir nuevos conocimientos, como nos demuestran las aulas de mayores de las universidades españolas.² Otras aprovechan para vivir la vida que no pudieron por las ataduras del trabajo o incluso para liberar su erotismo y explorar nuevas relaciones, según nos muestra la cineasta Isabel Coixet en *Nieva en Benidorm* (2020).

También encontramos edadismo asociado en la danza, a la que se adhieren muchos de los estereotipos descritos, como que a partir de los cincuenta años un bailarín se considerará demasiado mayor para estar en escenarios, especialmente en la danza clásica, por las exigencias motrices del repertorio. El imaginario colectivo siempre encontrará algunas excepciones, como la bailarina y coreógrafa cubana Alicia Alonso, que estuvo hasta los 92 años en el escenario (Llanes 2017).

Sin embargo, en la actualidad hay muchos ejemplos de bailarines que siguen bailando, coreografiando y enseñando en sus setenta y más años, o hasta antes de su muerte, como los coreógrafos americanos Merce Cunningham, Anna Halprin, Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer o Simone Forti; los franceses Françoise y Dominique Dupuy, el británico Royston Maldom o la alemana Pina Bausch, por citar algunos (Giménez Morte 2016). En España, como ejemplos, citamos a Cesc Gelabert, Teresa Nieto, Carmen Werner o Becky Siegel. Depende de cómo cada bailarín viva su profesión encontraremos los que perciben que su cuerpo tiene mucho que decir en el escenario con el transcurrir de los años, mientras que otros no tienen esa necesidad, pero sí la de continuar construyendo mediante la coreografía, la docencia o la gestión de la danza en el sector público y privado.

² En la actualidad hay 67 universidades en España que poseen aulas de mayores y centros intergeneracionales, como la Universidad de Córdoba. Véase: “Programas universitarios para mayores. Envejecimiento en red”, en: <http://envejecimiento.csic.es/documentacion/varia/programas-universidad-mayores.html> [1.2.2022].

3 Nuevas narrativas corporales

Hay un movimiento centrífugo del arte, según la constelación que nos presenta Brea (1996: 20–26), que en su alejamiento del centralismo del arte institucionalizado se abre a nuevas formas creativas. Toda la danza que hoy llamamos inclusiva, la que nos muestra la diversidad de cualquier tipo, es aquella que decide deslindarse del contrato visual vigente, la que rompe con la economía de la mirada, y decide exponer en el lugar de los cuerpos sublimes a los cuerpos reales que la normativa social no es capaz de ver en toda su dimensión (Brugarolas 2016).

Este descentramiento permite que los cuerpos hablen según son y sobre todo cuestionen cómo han llegado a ser lo que son, es decir, cómo una forma específica de movimiento se ha constituido en una imagen concreta.

La danza construye así, por medio de estos cuerpos-persona que se desbordan de los modelos de edad, físicos, mentales y sensoriales asignados a la danza, narrativas que interpelan al público y al concepto de danza. Cuestionan si esta es solo ejecución técnica motriz asociada a una imagen atlética, joven, delgada y musculada o bien si la danza puede ser presencia y amplias poéticas transmitidas por cuerpos diversos, ofreciéndonos nuevas imágenes alejadas de los cánones institucionalizados y homogéneos. Por ello, la edad no será un obstáculo, sino un valor añadido. Henderson y Ostrander (2010) remarcan la necesidad de construir diálogo dentro de la performance, promover espacios que muestren los significados de ser alguien diferente de quien parece ser, poder ser performativo con ello en la escena y a la vez seguir conectado con el propio ser.

4 Proyectos y obras de danza contra el edadismo

Desde los años setenta, imbuidos por un espíritu comunitario que la danza necesitaba, y tras los cambios estéticos y sociopolíticos habidos en la década precedente, algunos coreógrafos tuvieron la necesidad de mostrar a las personas mayores en obras de danza, más allá de la danza social que a esa edad todavía podía estar presente en sus vidas. Encontramos como pionera a la estadounidense Liz Lerman, que en 1975 trabajó con los ancianos de una residencia de Washington para crear una pieza de danza sobre la muerte de su madre. Ello dio pie a la creación de la compañía intergeneracional Liz Lerman Dance Exchange, la cual, según Borstel (2007: 2), encontró caminos para hacer la danza más democrática promoviendo que artistas desde veintitrés a setenta años encontraran un diálogo en el que enriquecerse mutuamente al recontextualizar un espacio de encuentro artístico intergeneracional donde la integridad humana estaba en primera línea.

Con respecto al papel del arte en la vida sociopolítica, al analizar los diferentes modos del arte activista, Nina Felshin (2001: 90) nos dice: “No contentos con limitarse simplemente a realizar preguntas, se comprometen en un proceso activo de representación, intentando al menos cambiar las reglas del juego, dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social”.

El aspecto colaborativo de estos proyectos es fundamental. Anne Halprin, fue otra de las pioneras en desarrollar danza en comunidades donde arte y vida eran un solo proceso. Incorporó un sistema que respondía a las siguientes fases: construcción de una base común de experiencias; desarrollo de creatividad colectiva; maximizar la diversidad de los participantes; crear rituales y mitos procedentes de la experiencia común; satisfacer las expectativas individuales dentro de la experiencia del grupo; desarrollar la conciencia del grupo respecto al medio y reciclar las experiencias del taller con la vida diaria (Halprin 1995: 48–47).

Encontramos tres espacios donde analizar proyectos y obra coreográfica realizada en España en los que la edad está presente, bien de los creadores, bien de los participantes:

- La danza en la que participa el colectivo de mayores.
- La huella de la danza en los que han danzado toda la vida.
- La mixtura de los cuerpos: danza intergeneracional.

4.1 La danza con colectivos de mayores: proyectos comunitarios y/o escénicos donde participan personas mayores no profesionales

En primer lugar, analizaremos *Las muchísimas*, obra del 2018 en la que la coreógrafa afincada en Palma de Mallorca, Mariantònia Oliver, investigó sobre lo que pueden decir las mujeres en edad madura, entre sesenta y uno y setenta y seis años, desde la vivencia del cuerpo. Nos presenta mujeres cuya juventud transcurrió en Mallorca en los años cincuenta, donde los parámetros sociales eran diferentes: si una mujer quería salir a la calle, era mejor hacerlo en grupo, para no ser mal vista.

Las muchísimas es una obra escénica de danza basada en el proceso *Las Muchas*, en el que Oliver trabajó varios años. Mientras que *Las Muchas*³ era un solo de la coreógrafa en el que se apropiaba de los gestos de las mujeres, traduciéndo-los a través de su propio cuerpo, *Las Muchísimas* es una pieza concebida íntegra-

³ Proceso de *Las Muchas* en La Casa Encendida, en: https://www.youtube.com/watch?v=0E_kkSHwMqM [19.3.2022].

mente para la presencia de mujeres mayores. Los testimonios de las participantes en la obra⁴ expresan el poder ser ellas mismas sin la capa que la sociedad les proyecta por su edad, vaciándose de todo eso para encontrarse.

A la vez, sienten la fuerza del grupo –son diecisiete, más el equipo técnico, que se convierte en una comunidad que apoya sus deseos, incluso los más ocultos, los atrevidos, eróticos y juguetones. Esto hace que se puedan manifestar sin el recato y compostura que la sociedad les exige a su edad: mujer y mayor son dos categorías que no permiten mucha libertad. En su forma de trabajo apreciamos una constante no solo de los procesos inclusivos y comunitarios, sino de los principios de la improvisación: el error es bienvenido. No son profesionales y necesitan entornos de seguridad para poder expresarse, por ello han creado un espacio de complicidad y seguridad. No representan un papel, se muestran como son.

La fuerza del grupo apoya la individualidad, como nos muestra la escena donde Mona, una de las participantes, danza bajo una lluvia de palmadas ofrecida por sus compañeras que se incorporan progresivamente al grupo. Su danza comienza juguetona, con pequeños saltos y brincos, que nos proyectan a su infancia o quizás los deseos de libertad de una mujer madura. Sin embargo, la danza termina de forma obsesiva y compulsiva, tocando su propio cuerpo, como si las capas de otros no la dejaran volar.

Sus cuerpos se presentan en la obra con un maillot negro que solo cubre el torso, permitiendo ver gran parte del cuerpo sin ropa. Su naturalidad corpórea permite que las veamos eróticas cuando ellas quieren, pero otras veces solo vemos personas con un cuerpo pleno de dignidad y humanidad.

Antes de empezar, M. Oliver escribió una lista de preguntas para que el proyecto se desarrollara en un espacio de comunicación con contenido.⁵ La belleza, la felicidad y el coraje de lo que se habían atrevido a hacer, vivir, guiar y desear se convirtieron en los temas principales que abordaron corporalmente. Observamos que los procesos de participación son necesarios en los proyectos para que sean realmente comunitarios y puedan cuestionar identidades fijas. La obra de Oliver nos remite a . . . *Du printemps!* (2013), del coreógrafo francés Thierry Thieû Niang, presentada en el Teatro Central de Sevilla, en la que participaron personas de sesenta y cinco a ochenta y cinco años, quince franceses y diez sevillanos. En la obra de Thieû Niang los hombres y mujeres mayores expresan su energía y delicadeza, celebrando el tiempo que tienen ahora. La obra es una explosión de energía que rompe el estereotipo de la pasividad y el retiro que la sociedad rela-

⁴ Reportaje de *Las Muchísimas* en *Els Entusiastes*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=LevFTsMHYQ> [28.3.2022].

⁵ *Las Muchísimas*, vid. Nota 3.

ciona con esta edad, y al igual que la de Oliver, pero con una estética diferente y sin el sesgo de género, abre el imaginario social sobre quienes pueden subir a los escenarios, dando una visibilidad renovada al colectivo de mayores.

Para Thieû Niang, “no se trata de un taller para que los mayores se sientan mejor, sino de un espectáculo, de participar en una escritura coreográfica. Una especie de ritual a través de gestos simples, cotidianos” (cit. Molina 2013). Podemos ver así que ambas obras se alejan de la perspectiva de la gerontología, permitiendo que sectores que habitualmente son vinculados al arte por medio de la terapia puedan ser partícipes de proyectos artísticos en los que se expresan como personas, no como pacientes, ampliando el lugar de la danza no a una terapia sino a la creación. Al construir su propia poética, el público ve a mujeres y hombre bailar, y no a unos abuelos.

En esta sección podemos enmarcar también la obra *Sobre la Belleza* (2019), de Tomás Aragay, dentro de los proyectos de la compañía Societat Doctor Alonso, en la que trabaja con personas mayores de setenta años. A diferencia del tempo vívido utilizado en las obras analizadas anteriormente, nos encontramos un tempo lento y un espacio del gesto preciso, donde predomina la economía del movimiento. Observamos que no hay un desbordamiento de la vitalidad, quizás porque no sobra, pero sí percibimos la energía acumulada de la experiencia. El tiempo se proyecta en los cuerpos y estos dictan la acción. En ello encontramos un paralelismo con la vivencia del tiempo en el *performer* con diversidad funcional Emery Blackwell para el que las acciones, relativamente sencillas se convierten en un intenso recorrido, produciendo un gesto perturbador y a la vez de gran belleza (Cooper 1997: 89).

4.2 La huella de la danza en los que han danzado toda la vida

¿Cuándo se considera un bailarín anciano? Estamos acostumbrados a que los bailarines profesionales, a partir de una cierta edad, entre cuarenta y cincuenta años, se retiren de los escenarios y se dediquen a coreografiar o a la docencia. Los proyectos que se revisan a continuación están desarrollados por bailarines de más de sesenta años que continúan bailando.

En una profesión que desgasta y se acaba pronto, vemos cómo resisten los cuerpos encontrando nuevos lenguajes para decirse desde el cuerpo-experiencia que son ahora.

Señalamos tres figuras relevantes en la danza que han seguido danzando y creando hasta su muerte en edades especialmente longevas. Una, en la danza clásica, es la cubana Alicia Alonso, nombrada al inicio del capítulo. Otro es Kazuo Ono, uno de los fundadores de la danza Butoh, que murió creando con 103 años.

Para él, la danza era una forma de vida, no una organización de movimientos. Se basaba en el arte de la improvisación, no estando interesado en una danza muy estructurada. Quiso llevar en su cuerpo todo el peso y el misterio de la vida para seguir sus recuerdos hasta alcanzar el útero materno (Ono 2004).

Anna Halprin es otra prolífica creadora desaparecida a los 100 años. Perteneciente al *postmodern dance*, movimiento seminal que democratizó la danza en EE. UU., es conocida por sus proyectos *site-specific* de danza, performance, improvisación y la danza comunitaria desde los años cincuenta. Continuó danzando en su vejez, moviéndose de dentro hacia fuera. No imitaba el movimiento de otros, le interesaba el movimiento natural, la experiencia interna del movimiento para volcarse externamente (Halprin, 1995: 47).

Cesc Gelabert,⁶ bailarín, coreógrafo y director escénico catalán, pertenece a la primera generación de danza contemporánea en España y es uno de sus referentes. Empezó a coreografiar en 1972 y fundó en 1985 su propia compañía junto a Lidia Azzopardi. Gelabert, además de dirigir múltiples coreografías grupales, es un creador de solos, como *Belmonte* (1991) o *Framing Time* (2003), en los que con un lenguaje dancístico personal, limpio en las formas y con amplia gama de gestualidad, crea imágenes oníricas con simpleza. Su cuerpo dialoga con los objetos, muchas veces parte del vestuario, como si fueran prolongaciones de su ser. Usa lenguajes interdisciplinarios incorporando la arquitectura y los espacios escultóricos. Danza en festivales hasta la actualidad, con sesenta y nueve años, y en el 2020 ha publicado el libro *Lo que me gustaría que la danza fuera*. La idea de cuerpo que dibuja en el espacio con maestría a partir del gesto cotidiano se ha desarrollado en toda su obra y, en los últimos años, utilizando la energía justa; también se manifiesta en sus proyectos educativos, desarrollados en plataformas dedicadas a la mediación cultural, como Apropa Cultura, o el Festival Trayectos en Zaragoza, donde Gelabert aportó la idea generadora de la edición del 2017. El texto *No hay coreografía más importante que la de un abrazo* dio el punto de partida para que personas con y sin experiencia en danza grabaran una coreografía o improvisación corta, y la mandaran al festival. A partir de aquí se editó un vídeo colectivo con la obra de todos. Las palabras de Gelabert son un buen resumen de la filosofía que subyace a su forma de entender el movimiento, la danza y el gesto. Cuando vemos el vídeo del que está transcrito este texto,⁷ sus manos-palabra emanan danza clara, precisa, vibrante.

⁶ Véase <https://gelabertazzopardi.com/> [15.9.2022].

⁷ “No hay coreografía más importante que la de un abrazo. Cesc Gelabert y Trayectos”, en: https://youtu.be/vixce_4H2Lg [23.4.2022].

No hay coreografía más importante que la de un abrazo. Para mí es habitar el cuerpo con el corazón y la mente. Es un acto de conciencia, algo que estamos inevitablemente obligados a hacer todo el rato y de lo que podemos o no sacar partido; en concreto, se puede convertir en arte cuando el que lo hace y quien lo recibe lo sienten como un sueño compartido en estado de vigilia.⁸

Carmen Werner es otra reconocida coreógrafa, de sesenta y ocho años, que dirige su propia compañía en Madrid. El espectáculo dirigido por ella *Instrucciones para mejorar la vida* (2020)⁹ es una obra de danza realizada por bailarines en activo, mayores o cercanos a los sesenta años, que habían trabajado previamente a lo largo de su carrera.

Para Werner,¹⁰ este proyecto surge del deseo de poner en una misma pieza a bailarines profesionales de más de sesenta años con los que había trabajado en diferentes momentos. El título de la pieza viene de la pregunta “¿qué se puede conseguir ahora, en este momento de la vida?”. Como resultado, tenemos una pieza donde lo trágico es tratado en clave de humor sutil y la sorpresa es el cuarteto que se transforma en quinteto al unirse un nuevo personaje, la calavera, como símbolo del devenir humano. En cuanto a cómo ha sido recibida la obra, la coreógrafa manifiesta que el público no ha hecho alusión al hecho de la edad de los bailarines, sino que han hablado del trabajo coreográfico o lo que han sentido, y solamente un crítico le comentó que este trabajo era diferente a los demás.

De estas palabras se desprende que, al ser todos profesionales, lo que se aprecia es la factura de la obra y no el hecho de que sean mayores, lo cual quita peso a la vejez como estigma. Esta creación ayuda a naturalizar el hecho de ver bailarines mayores en la escena profesional como algo natural:

La danza contemporánea pone de relieve un cuerpo físico, tangible y sensible que danza, un cuerpo que se compromete y reta a las representaciones estáticas de género, raza, sexualidad y capacidad física, reconociendo lo profundamente que esas ideologías influyen en nuestra experiencia diaria. (Brugarolas 2016: 244)

A tenor de la cita anterior, podemos añadir que la danza, dentro de las identidades culturales que moviliza, lo hace también con las representaciones estáticas basadas en la edad. Aun sabiendo que la danza se percibe culturalmente como la celebración de cuerpos jóvenes, sanos y llenos de potencia, encontramos coreógrafos españoles nacidos en el pasado siglo que nos muestran en las creaciones de este cómo la danza tiene muchas caras y cómo los cuerpos que han pasado por

⁸ Ibidem.

⁹ Extracto de *Instrucciones para mejorar la vida*, en: [https://www.provisionaldanza.com/coreografia/instrucciones-para-mejorar-la-vida/# \[3.1.2022\]](https://www.provisionaldanza.com/coreografia/instrucciones-para-mejorar-la-vida/# [3.1.2022]).

¹⁰ Comunicación telefónica con C. Werner [23.11.2021].

el escenario tienen memoria y destilan esencia. Vemos así que hay una línea de creaciones contemporáneas que se desmarcan de la escena comunitaria y nos presentan nuevas formas de cambiar las estéticas de la danza profesional.

Roberto Torres,¹¹ uno de los bailarines de la obra, expresa que las preguntas que uno se hace a estas edades son distintas que las que se hacía en la juventud. Ahora, los cuerpos están diferentes, pero tienen más memoria de todo lo vivido. En esta edad, o escuchas al cuerpo que eres ahora, su experiencia, o viene la frustración. También nos dice que, aunque sigue coreografiando, le motiva el hecho de poder compartir un proceso con otros que están en un momento vital parecido. Y remarca que el peso de la experiencia ya no necesita de adornos en la danza.

Escuchándole, comparto mucho de lo que siente Torres. Si siempre has bailado, el entrenamiento diario es tan necesario como beber agua o pensar, solo que ahora entrenas a tu cuerpo con otros tiempos, observando donde está cada día y no tanto con metas externas. Un cuerpo que se entrena con inteligencia y respeto responde, y se transforma en un cuerpo expresivo. Uno de los mitos de la vejez es que todos envejecemos igual, y no es cierto. Depende de muchos factores, pero, lo que una haga para nutrirse, importa. También, de las palabras de Torres se desprende un factor decisivo para continuar activo en la vida: el hecho de compartir. Cuando se comparte, uno escucha y es escuchado, se está en comunidad; ello mantiene la ilusión y la creación se mantiene viva cuando siente que puede ser recibida.

4.3 La mixtura de los cuerpos: danza intergeneracional

En este apartado nos interesan los proyectos de danza en los que se produce un aprendizaje mutuo entre personas de distintas generaciones que conviven danzando. Es importante destacar el valor del proceso y no solo el resultado, que podríamos ver como un hito dentro del propio proceso. El factor intergeneracional no es baladí, ya que una de las características que provoca el edadismo es la separación de los mayores de otros grupos etarios, justificándose habitualmente por motivos de productividad laboral o por motivos de diferencia de intereses. El efecto de la separación produce un desconocimiento del otro y, como en todas las discriminaciones, favorece la aparición de la otredad, un “otro” desconocido y separado del “yo” sobre el que se imputan características que a menudo no son reales. Como ya vimos, esta es la clásica definición de estigma, que nuestra sociedad

¹¹ Extracto de comunicación telefónica con R. Torres [22.11.2021].

sigue reproduciendo con todos aquellos grupos o individuos que se salen de los cánones predominantes.

Por ello, los proyectos en los que pueden participar personas de diferentes edades ayudan a encontrar nuevos espacios de comunicación y a dejar de ver al otro como alguien extraño, peligroso, débil, inservible; en definitiva, a humanizarlo. Como nos dice Eugene Van Erven sobre el arte comunitario y esta necesidad de humanizar relaciones sociales,

el arte comunitario más potente en términos sociales, estéticos y éticos emerge de la relación transparente y de beneficio mutuo entre un artista altamente cualificado y un grupo de personas identificadas, no por un problema, sino por su necesidad de expresar su humanidad. (García 2015: 49)

Becky Siegel es una coreógrafa norteamericana afincada en España desde los años ochenta. Tras coreografiar para sus compañías Timebenders en New York City y Tempomobile en Pamplona, crea Kon Moción en 2007, una nueva compañía con la que investigar desde la improvisación coreografiada. Con *Bailar desde quienes somos* (2013), empieza a desarrollar proyectos de danza con diferentes poblaciones, algunos más enfocados a la salud, como el realizado con personas con Alzheimer y otros más inclusivos, como el dirigido a un grupo mixto donde había videntes y no videntes. El proyecto *El baile de los años* (2018)¹² se centra en el aspecto intergeneracional, ya que participan personas en un rango de 10 a 80 años con y sin experiencia de danza. La creación de Siegel

[. . .] habla del encuentro entre nuestro pasado y nuestro futuro, de los caminos que hemos andado, del baile que es la vida. El baile de los años está abriendo un diálogo entre generaciones, para mirar de cara a la problemática de las personas mayores y ayudar a superar la distancia entre personas de distintas edades en nuestra sociedad. El proyecto enfoca tanto al proceso como al resultado. [. . .]¹³

Siegel,¹⁴ en entrevista personal, nos dice acerca de este proyecto que la intergeneracionalidad ofrecía la posibilidad de recuperar cómo se vivía antes y de contar muchas historias. La diferencia de edades aportó la diversidad, riqueza de lenguajes y la narrativa temporal del paso de los años. Para ella, el proceso fue fácil, porque los artistas mayores estaban llenos de vida, vivencias y presencia, solo tenía que dar forma a la estructura coreográfica. Los mayores se sentían reconocidos con la emoción del público, con el hecho de aportar, compartir y poder se-

¹² Es una producción de Becky Siegel y Ados Teatro. Véase en: <https://konmocion.org/el-baile-de-los-anos.html> [15.11.2021].

¹³ Ibidem.

¹⁴ Extracto de la entrevista escrita personal a Becky Siegel [22.11.2021].



Fig. 1: *El baile de los años* (2018), de B. Siegel. Foto: B. Razquin.

guir aprendiendo. Para los jóvenes fue una lección de vida: escuchar, respetar, tener compasión, paciencia. A Siegel le preocupa la continuidad: “La sociedad requiere escaparates y montajes como rosquillas, pero ¿qué pasa después?”. Esta es la eterna pregunta que se hacen todos aquellos que llevan a cabo un proyecto comunitario con éxito. La problemática es casi siempre la ayuda económica para seguir trabajando. Definitivamente, es un bien público que las administraciones culturales deberían contemplar.

Podemos apreciar que el proyecto ha tenido un impacto en las personas que participaron, ya que parte de ellos siguen recibiendo clases de danza en un ambiente inclusivo con Siegel: “Hoy bailan mucho mejor”. Hay una necesidad de estar en grupos y continuar aprendiendo unos de otros, de relacionarse en un espacio creativo diferente a la cotidianeidad, especialmente en este tiempo pospandemia, donde el estigma de ser población vulnerable ha hecho que muchas personas mayores no salgan a la calle o tengan miedo de relacionarse con personas más jóvenes.

La memoria del Futuro (2010), dirigido por Marisa Brugarolas, es un proyecto de danza intergeneracional e inclusivo dentro de los proyectos comunitarios de Ruedapies en el marco del Festival de arte y acción Imagina San Javier (Murcia). Ruedapies, nace en el año 2005 de la mano de la coreógrafa como una plataforma para impulsar proyectos educativos, comunitarios y profesionales en danza inclusiva, donde pudieran participar personas en un rango amplio de diversidad. El objetivo de este proyecto fue mezclar grupos de personas mayores, jóvenes, diver-

sidad intelectual y bailarines para romper el aislamiento entre las mismas y potenciar lazos interafectivos, propiciando la expresión de cada persona más allá de las categorías fijas y en relación con los demás, por medio de la danza.

Participaron veinte personas entre las que había personas con diversidad funcional, mayores, alumnado y docentes de la Escuela Municipal de Danza del mismo territorio.

Como puntos de partida, se utilizaron diversos elementos y formas de relación: la música preferida de cada persona, los recuerdos de juventud que tenían los mayores, aquello que gustaría hacer a los jóvenes en su edad adulta, cómo se relacionaban dentro de sus grupos, como veían o percibían a los otros y cómo influía el contexto de la cercanía del mar en sus vidas. Todo ello generó un material poético, unas historias compartidas que se expresaron por medio del movimiento expresivo, la danza, las imágenes y la voz. Así se fueron creando los lazos que conectaban a todos los componentes del grupo.

Exploramos el lenguaje del cuerpo, del movimiento, el contacto, la palabra grabada, la textura de los objetos, el material sonoro, la música y la imagen visual. La danza se impregnó de las historias que contaban sus manos, dando importancia a la memoria de la piel, del gesto cotidiano que nos habla de la vida vivida. Manos de pescador, manos de costurera, manos de quien ha trabajado en el campo, o quien ha estado en una oficina, manos jóvenes, manos con edad y manos que se comen las uñas: las manos danzan la vida. Creamos una pieza escénica donde cada uno, desde su vivencia, se encontró con los demás, haciendo que las diferencias generaran espacios creativos.

5 La danza de los que no están aquí

Para terminar, hablaremos de las sesiones impartidas por la autora de este texto en el Conservatorio Superior de Danza de Alicante, como parte de la asignatura Danza Comunitaria, perteneciente al itinerario Danza social, Educativa y del Bienestar. Las sesiones prácticas tenían como objetivo trabajar con la memoria y recuerdos de personas mayores para desarrollar una composición personal y colectiva de danza cuyos estímulos fueran una realidad con una carga emocional.

Esta práctica se propuso por primera vez en el curso 2020–2021, justo después del confinamiento por pandemia. La marca cultural, social y académica de este año fueron las restricciones de todo tipo: personales, físicas, espaciales, temporales y emocionales. Imaginen como se pudo vivir esto en un Grado de Danza, cuando para la danza el cuerpo, el espacio, el tiempo y las emociones son coordenadas vitales. Había muchos temas que discutir y otros tantos que sanar. Uno de

ellos fue la relación con sus mayores, abuelos o seres queridos, que para muchos fue truncada por no poder verlos y para algunos supuso una desaparición con una muerte sin una despedida digna.

En la asignatura Danza Comunitaria se utilizan procesos artísticos para empoderar comunidades, crear lazos de interconexión, ayudar a evidenciar conflictos y visibilizar situaciones o poblaciones excluidas, en definitiva, el arte como factor de cohesión social.

Ya que en ese momento casi nadie podía ver a sus abuelos/as, al haberse quedado marcado como grupo vulnerable y por tanto aislado (por miedos, prohibiciones familiares, institucionales, médicas), decidimos hacer una práctica en que estos estuvieran presentes en la memoria y reencarnados en sus nietas y nietos. En el proceso se recogió material grabado o escrito sobre sus abuelos, donde estos contaban sus recuerdos, músicas preferidas y bailes de juventud o del presente; además escogían un objeto que les representara.



Fig. 2: *La danza de los que no están aquí.* Sesión en CSDA. Estudiante Zaira Masa.

Después, el alumnado en clase, a partir de varios procesos de exploración de los diferentes materiales recogidos, creó un solo de danza que se mostró a otro compañero/a que hacía de testigo y daba un *feedback* posterior danzado. Cada pareja realizó esta estructura, de forma que, además de su propia danza, incorporaba algo de la otra persona del dúo. Tras ello se aplicaron diferentes partituras de composición. En una de ellas, cada persona creó una coreografía con movimientos propios y de la pareja (cuyo origen estaba basado en la memoria de cada uno de los respectivos abuelos-as).

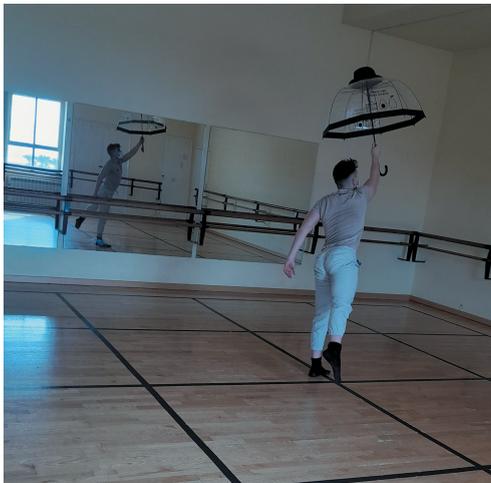


Fig. 3: *La danza de los que no están aquí.* Sesión en CSDA. Estudiante Brian Sessarego.

Otra partitura fue crear un dueto en el cual se iban ensamblando movimientos de cada uno de los solos. Este tipo de estructura, además de desarrollar la atención al movimiento de la otra persona, permitió trabajar la danza con gran versatilidad, a la par que crear un alto grado de complicidad. Terminaron creando unísonos, en los que se movían a la vez con una coreografía generada por todos.

El proceso desarrollado posibilitó traer a un primer plano sentimientos encontrados por las situaciones vividas en la pandemia y sus secuelas: algunos no querían encontrarse con sus abuelos por considerarlos personas vulnerables, y esto a su vez les dolía, pues tenían fuertes vínculos con ellos. En muchos casos estos les habían criado de pequeños, ya que los padres trabajaban fuera de casa.

La posibilidad de dejar que sus abuelos se expresaran desde los recuerdos de juventud les devolvió una imagen desconocida, ya que ellos no los habían conocido entonces. Pero también fresca y cercana, porque los relocalizaban en momentos vitales con energía similar a la que ellos tienen ahora, aunque su escenario fuera diferente. El hecho de poder apoyarse en los materiales emitidos por las personas mayores permitió al alumnado y a la danza generada alejarse de los estereotipos que asocian la vejez a falta de capacidad de acción o ausencia de ganas de vivir. Esto nos habla de cómo los procesos son fundamentales en el arte y cómo los artistas podemos ayudar a transformar un poco la sociedad dejando de emitir imágenes estereotipadas y ofreciendo otras que presenten una pluralidad de identidades.

Encarnar los relatos de los mayores trajo momentos de emoción al releerlos con su propio cuerpo y movimiento. También aligeró la visión social que, durante la pandemia y tras esta, se ha proyectado sobre la población mayor, haciendo pre-

valecer los vínculos afectivos y comunicativos sobre el discurso social medicalizado, que los construye como seres frágiles y vulnerables. Observar la danza realizada por otros compañeros, inspirada en las memorias de sus mayores, generó cohesión y empatía en el grupo. Además, el hecho de tocar de esta forma un tema tan sensible en la actualidad y poder expresarse abiertamente, hizo que el grupo madurara y se volviera muy creativo y participativo.

6 Conclusiones

Para que los proyectos de danza sean comunitarios necesitan procesos de participación de todos los agentes implicados, pudiendo así cuestionar identidades fijas desde múltiples miradas. Las obras comunitarias analizadas, pertenecen a proyectos cuyo foco es “hacer arte con y no para”¹⁵ el colectivo de mayores. Por ello, se alejan de la perspectiva de la gerontopsicomotricidad y de la danzaterapia, ya que utilizan herramientas propias de la danza con metodologías creativas y participativas. Permittimos así desvincular a la población mayor de ser meros seres receptivos de cuidados, posibilitando que sean creadores de su propio discurso, tomando la danza como elemento vehicular.

Aquellos proyectos en los que participan personas de diferentes edades, ya sean profesionales o comunitarios, ayudan a encontrar nuevos espacios de comunicación y a dejar de ver al otro como alguien extraño, peligroso, débil, inservible, en definitiva, a humanizarlo. Esto es fundamental en una sociedad que tiende a la polarización y a la creación de guetos etarios.

En cuanto a las obras de profesionales de la danza en activo con una edad avanzada, observamos que el público aprecia la profesionalidad de los bailarines, sin que la edad se ponga en primer plano. Esto quita peso a la vejez como estigma y amplía la variedad de estéticas y modelos de cuerpo que la danza presenta en la escena, naturalizando la presencia de diversidad de edades.

Vemos que, aunque la danza se percibe culturalmente como la celebración de cuerpos jóvenes, sanos y llenos de potencia, los coreógrafos españoles muestran en sus creaciones que la danza tiene muchas edades; y cómo los cuerpos de quienes han danzado muchos años destilan esencia y presencia. Ello devuelve a la vejez ese peso de sabiduría acumulada con la experiencia del tiempo, algo que la sociedad ha dejado de valorar, imprimiendo a la persona mayor una mirada obsoleta y caduca.

¹⁵ Inspirada en la frase de Feliciano Castillo “vivir con y no para” (Brugarolas 2016: 539).

Como vemos a través de estas conclusiones, hay paralelismos entre la operación de desestabilización de identidades fijas que la danza posibilita en el colectivo de mayores, y la transformación que puede aportar a la visión del colectivo de personas con diversidad funcional. Por ello, podemos afirmar que la danza en el siglo XXI en España está dando un viraje en las representaciones del cuerpo de las personas en aras de una mayor visibilidad de la diversidad, ofreciendo distintos modelos y no solo uno hegemónico, movilizandando así las representaciones estáticas basadas en la edad, en la diversidad funcional o en cualquier otro aspecto identitario que se quiera inmovilizar y convertir en factor de segregación.

Es destacable que lo que empezó siendo sobre todo una cuestión de danza comunitaria, actualmente no solo ocurre en este terreno, sino también en la escena profesional, aunque no sea la nota predominante y todavía haya que sensibilizar, tanto desde la presencia de más profesionales de edad avanzada sobre el escenario, como desde una labor pedagógica en los espacios académicos de formación de la danza, en un afán de transformar la sociedad, visibilizando otras imágenes de la vejez desde sus cuerpos discursivos en escena.

Quisiera terminar con un gesto poético propio, inspirado en la danza de Anna Halprin¹⁶ a sus 96 años:

Ella no mira al suelo cuando danza. Me fijo no en lo que no puede hacer sino en lo que hace, en el tiempo de su movimiento, en la poesía de sus brazos, en la vida que hay en ella y en sus ganas de comunicar.

Filmografía

Coixet, Isabel. 2020. *Nieva en Benidorm*. El Deseo; RTVE; Movistar+

Bibliografía

Borstel, John. 2007. "Liz Lerman Dance Exchange: An aesthetic of inquiry, an ethos of dialogue", en: *American for the Arts. Animating democracy*, en: http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/documents/labs/dance_exchange_case_study.pdf [15.1.2022].

Brea, José Luis. 1996. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90" en: *Arte, proyectos e ideas (laboluz e-magazine)* 1.4: 13–30.

¹⁶ Inspirada en el video *A morning with Anna Halprin* (Jens Wazel, 2016), en: https://vimeo.com/434636903?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=9952241 [15.3.2022].

- Brugarolas Alarcón, María Luisa. 2016. *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat Politècnica de València, en: <http://hdl.handle.net/10251/62203> [15.1.2023].
- Cooper Albrigh, Anne. 1997. "Moving across Difference", en: Anne Cooper (ed.), *Choreographing Difference*, New England: Wesleyan University Press: 56–92.
- Davis, Lennard J. 1997. "Constructing Normalcy", en: Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies*, New York; London: Routledge: 7–28.
- Felshin, Nina. 2001. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", en: Paloma Blanco, et al. (ed.), *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca: 73–93.
- García, Eva. 2015. "Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad", en: *Abierto al Público 4*, en: <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf> [10.2.2022].
- Giménez Morte, Carmen. 2016. "Una aproximación a la estética de la danza posmoderna y contemporánea" en Carmen Giménez Morte (coord.), *Historia de la Danza*, 2 vol., Valencia: Mahali: 345–392.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma*, London: Penguin.
- Halprin, Anna/Kaplan, Rachel. 1995. *Moving towards life. Five decades of transformacional dance*, Middeltown: Wesleyan University Press.
- Henderson, Bruce/Ostrander, Noam. 2010. *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, Routledge.
- Losada, Andrés. 2004. "Edadismo: consecuencias de los estereotipos, del prejuicio y la discriminación en la atención a las personas mayores", en: *Informes Portal Mayores 14*, en: <http://www.imserso mayores.csic.es/documentos/documentos/losada-edadismo-01.pdf> [15.4.2022].
- Llanes, Julio M. 2017. *Alicia. El vuelo de la mariposa. Biografía de Alicia Alonso*, La Habana: José Martí.
- Molina, Margot. 2013. "La otra primavera renace en Sevilla", en: *El país* (29.11.2013), en: https://elpais.com/ccaa/2013/11/29/andalucia/1385731675_805856.html [4.2.2022].
- Ono, Kazuo/Ono, Yoshito. 2004. *Kazuo Ohno's World: From Without & Within*, Middeltown: Wesleyan University Press.
- Palmore, Erdman. 1999. *Ageism: Negative and Positive*, 2ª ed., New York: Springer.
- Pérez Ortiz, Lourdes. 2004. "El envejecimiento de las sociedades: una aproximación desde la sociología", en: *Encuentros Multidisciplinares* 6.16: 38–46.
- Pincus, Fred L. 2000. "Discrimination comes in many forms", en: Maurianne Adams et al. (ed.), *Readings for Diversity and Social Justice*, New York; London: Routledge: 31–35.

4 Ampliaciones hacia el campo literario y audiovisual

Berit Callsen

Acercarse al Alzheimer a través del cuerpo. Hacia una estética acuática en el documental *Nedar* (2008), de Carla Subirana

Abstract: The documentary *Nedar* by Catalan director and screen writer Carla Subirana (1972) represents an extraordinary example of how the cinematographic image can create a different approach to Alzheimer's overcoming pathological discourses that still today circulate in medical contexts. In doing so, that is the hypothesis explored in this work, the documentary creates a special hydro-aesthetics that gathers a heterogeneous multitude of memories and experiences constituting a metonymy of remembering and reshaping the notions of loss and decline associated with Alzheimer's. Finally, the film appeals to the memorial work of every spectator. In addition, the leitmotif of swimming draws attention to the function of the body in processes of forgetting and remembering, a bodily interest that also comes into sight in theoretical positions from social gerontology, cultural sciences, neurology and anthropology discussing old age and Alzheimer's.

Key words: Ethics of Dementia, Personhood, Body Memory, Corporality, Embodied Mind

Palabras clave: ética de la demencia, personalidad, memoria corporal, corporalidad, mente incorporada

Nedar, de la guionista y directora de cine catalana Carla Subirana (1972), representa un ejemplo extraordinario de cómo la imagen fílmica puede crear un acercamiento distinto al Alzheimer que trasciende el discurso patológico que prevalece todavía en el ámbito medicinal.¹ Así, la tesis que se propone investigar este ensayo, es que el filme crea una estética acuática particular que sabe recoger y reunir una multitud heterogénea de recuerdos y experiencias, creando una metonimia memorial que reconfigura la noción de pérdida y declive asociada con el Alzheimer, y que finalmente

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020– 116636GB- I00).

Berit Callsen, Universität Osnabrück/ReDiArt-XXI

apela al trabajo autobiográfico y memorial de cada espectador/a. En su alcance tanto corporal como metafórico, el acto de nadar adquiere en ello una triple función de acercarse a la memoria demente, de terminar el silencio familiar y de cuestionar la historia oficial. Por consiguiente, se exponen tres nociones del trabajo memorial que se superponen a lo largo del documental, marcando una búsqueda de identidad que trasciende el nivel autobiográfico e individual de las tres mujeres involucradas.

La función de *leitmotiv* que adquiere la natación llama la atención sobre la función del cuerpo en procesos de olvido y recuerdo –un interés corporal que se distingue, asimismo, en diferentes posiciones teóricas actuales en torno a la vejez, en general, y al Alzheimer, en especial–. De este modo, antes de analizar la representación del Alzheimer en *Nedar*, se opta por indagar un panorama, necesariamente reducido en el marco de este ensayo, de posiciones que se desarrollan desde la gerontología social, las ciencias culturales, la neurología y la antropología en torno al envejecimiento y al Alzheimer. El interés de este apartado teórico reside en destacar dónde y cómo estas perspectivas llegan a proponer una configuración diferente de la enfermedad. De esta manera, se observa la tendencia de superar la dimensión patológica del discurso médico abriéndose a una perspectiva humanística que toma en cuenta una “ética integrativa de la demencia” (Wetzstein 2005: 190).

1 Vejez–Alzheimer–*embodied mind*: hacia una configuración diferente de la enfermedad

En posturas actuales de la gerontología crítica y social² se explicita una dinamización y heterogeneización del concepto de la “vejez”. Así, Higgs y Gilleard afirman: “As societies across the developed world grow older, the unitary category of old age is dissolving”³ (2016: vi). A medida que el proceso de envejecer se diversifica, la perspectiva gerontológica se amplía, considerando, aparte de las dimensiones biomedicinales de la vejez, aspectos sociales, culturales y políticos. De esta manera, la gerontología social deviene en un campo de investigación interdisciplinar (Hooyman/Kiyak 2008: 3; Katz 2003: 15).

Un interés especial se concentra últimamente en la dimensión corporal del envejecer. Si bien Tulle afirma que el cuerpo humano siempre ha ocupado una posición ambigua en las ciencias sociales y, especialmente en la gerontología social

2 Hyde y Higgs explican que es a partir de la década de los 90 del siglo pasado que se desarrollan las perspectivas de la gerontología crítica/social (Hyde/Higgs 2016: 10).

3 Véase al respecto también Higgs/Gilleard (2000: 1; 2013: vii), Hyde/Higgs (2016: 101).

(Tulle 2003: 91), a ello se añade –o se opone– la impresión común de que “[l]ater life is an embodied experience” (2003: 93). Asimismo, Higgs y Gilleard afirman: “For most people, ageing remains a bodily affair” (2013: 21) sosteniendo además que, en el imaginario cultural, el cuerpo en declive se mantiene todavía como el motivo central de la experiencia del envejecer (2013: 21). En sus numerosas publicaciones al respecto, ambos autores tratan de explorar el cuerpo viejo “as a site of ‘positive’ agency where social ‘difference’ is performed, contested and renegotiated” (2013: 31). Para ello, acuden a los conceptos de “embodied identities” y “embodied practices” (2013: ix) contrarrestando, así, el imaginario de pasividad, pérdida y sufrimiento que se conecta muchas veces con la vejez.⁴

Otro motivo recurrente que se vincula al envejecimiento es el del declive mental. La pérdida de facultades cognitivas, de la capacidad de cuidarse, de la independencia individual se asocia, a su vez, a menudo con la demencia (Gilleard/Higgs 2000: 168). Afirma Medina que, entre un 60 y 80% de personas con demencia es diagnosticado de Alzheimer, una forma especial de la demencia senil neuro-degenerativa (Medina 2018: 6). En un sentido médico, morfológicamente se observa una degeneración en la corteza cerebral, la cual es irreversible y conduce sucesivamente a problemas de memoria, a problemas de orientación temporal y espacial (Arnold et al. 1996: 74), a la pérdida de la facultad de hablar y leer, a la pérdida de las facultades motrices (1996: 139) y a la pérdida de la facultad de reconocer objetos y personas (lo que se conoce en el ámbito medicinal bajo el término “agnosia”) (1996: 38). Según Medina, hasta el año 2050, se prevé que, en los países desarrollados, un 25–30% de las personas mayores de 65 años enfermará de Alzheimer (Medina 2018: 2–3).

Desde diferentes posiciones provenientes de las ciencias sociales y culturales se han formulado perspectivas críticas hacia la imagen peyorativa que el discurso médico reporta con respecto a la demencia, concretamente el Alzheimer, y que invade también el imaginario cultural. Así, Medina constata: “Even with all the multidisciplinary discussions around how to approach dementia, biomedical discourses have continued with their construction of a negative language to represent the disease” (2018: 22). En su sugerente estudio sobre las representaciones filmicas del Alzheimer en el cine global, publicado en 2018, la investigadora adopta una perspectiva interseccional y una posición crítica hacia los discursos médicos que reducirían a las personas con Alzheimer a sujetos pasivos y deficientes. Con el fin de contrarrestar esta imagen negativa, creada no solamente en el ámbito medicinal, sino extendida al discurso cultural hegemónico, Medina se propone demostrar que el imaginario filmico

⁴ Medina desarrolla un panorama más amplio de la representación hegemónica de la vejez al constatar críticamente: “Hegemonic discourses have portrayed later life as a time of decrepitude, fragility, poor health, dependency, loss of sexual vigour, social isolation, passivity, lack of physical attractiveness, and unproductiveness” (2018: 15).

(sobre todo, del siglo XXI) no perteneciente al *mainstream* (del cine hollywoodense) ofrece la posibilidad de representaciones alternativas. Retrata a figuras que, lejos de perder su personalidad, mantienen y/o recuperan su agencia como sujetos en el transcurso de la enfermedad (2018: 4).

Así, el estudio de Medina ofrece un acercamiento diferente al Alzheimer y a sus representaciones que no pone el enfoque en un supuesto déficit, en la pérdida de memoria y de subjetividad, sino que trabaja sobre la enfermedad y su tematización como herramientas para repensar conceptos como personalidad, memoria, sujeto, identidad y agencia de manera productiva y positiva (2018: 23). Las nociones de pérdida, declive y vacío mental inherentes al Alzheimer resultan, según la argumentación, de un modelo occidental de personalidad que se basa fundamentalmente en la oposición entre cuerpo y mente, y que considera la razón y la autonomía como elementos clave del individuo (2018: 27; Higgs/Gilleard 2016: 36–37).

Estas posiciones críticas no niegan que la enfermedad afecta a la identidad, así como la relación entre mente y cuerpo de personas con Alzheimer; sin embargo, optan por una configuración más flexible, diferenciada y dinámica de estos conceptos. Así, Gilleard/Higgs afirman: “Late life infirmity and mental decline can be represented as issues of diminished agency as well as disrupted ‘identity’ without implying any necessary downgrading of the individual’s ‘personhood’ – if the latter is understood as a proxy or placeholder for moral status (that is, that one is deserving of care and concern)” (Gilleard/Higgs 2016: 27), y Medina sostiene: “[. . .] a concept of memory not linked completely to the split body/mind is possible” (2018: 27).

Aparte de estas perspectivas de la gerontología social, y en concreto las ciencias culturales,⁵ cabe presentar dos posiciones más, provenientes de la neurología y la antropología, que ofrecen propuestas sugerentes de cómo superar la imagen que el discurso médico crea del Alzheimer. En los trabajos del filósofo y neurólogo alemán Thomas Fuchs la perspectiva integrante del “embodied mind”, tal como la reclama Medina, deviene el punto de partida para entender el cerebro como un órgano de relación, interacción y resonancia (Fuchs 2018: v). De esta forma, el cerebro interactúa con el cuerpo mismo, con el entorno inmediato del

5 El estudio del empleo del Alzheimer como metáfora en productos culturales que enfocan procesos (histórico-políticos) de la memoria traumática y del olvido se ofrece como vía adicional en una “configuración alternativa” de la enfermedad en las ciencias culturales. Algunos ejemplos para este procedimiento se encuentran en Krüger-Fürhoff/Schmidt/Vice (2022), Falcus/Sako (2019), así como en Medina (2018; 2022). No obstante, la metaforización del Alzheimer puede resultar también problemática en la medida en que corre el riesgo de nivelar o incluso banalizar e invisibilizar las implicaciones concretas y dolorosas de esta enfermedad. Así, en las publicaciones aquí mencionadas las autoras recurren a menudo a un cuestionamiento de las implicaciones éticas de los productos culturales que analizan.

organismo y con el contexto socio-cultural del mundo vivencial (2018). Fuchs llega a formular que “[. . .] the primary locus of self-awareness is the body itself” (2018: vi) y cuestiona posiciones tradicionales de las ciencias neurológicas que suelen interpretar el cerebro como un sistema en sí que produce conciencia a través de una representación interior del mundo exterior. En cambio, en la perspectiva de Fuchs, el centro y la periferia (el cerebro y las extremidades, la mente y el cuerpo) interactúan “in constant circular feedback loops” (2018: 125). El cerebro deja de ser, por lo tanto, el lugar preponderante que guía y controla el organismo y el individuo —aparece más bien como “[e]mbodied; embedded; extended; enacted” (2018). Por consiguiente, el enfoque se traslada del ámbito únicamente cognitivo-mental al nivel interactivo de cuerpo y mente: “The processes of life and experiencing life are inextricably linked: it is not the brain but the living human being who feels, thinks, and acts” (2018: vii). En la neurología, tal perspectiva humanística puede tener implicaciones decisivas al entender enfermedades neuro-degenerativas como el Alzheimer de otra forma: invita a prestar atención no solamente al declive de las capacidades cognitivas, sino al individuo completo, con sus necesidades emocionales, su comportamiento social y sus facultades corporales.

La noción de la memoria corporal (*body memory*) puede ilustrar la estrecha interrelación entre mente y cuerpo por la cual argumenta Fuchs: en primer lugar, define la memoria corporal como un sistema de facultades, hábitos y disposiciones incorporados que se adquieren por medio de la práctica y la repetición (2018: 101). Ahora bien, lo importante es que la memoria corporal reproduce experiencias anteriores no como recuerdos, sino que las contiene más bien en tanto que vivencia o facultad de las capacidades perceptuales o habituales, y puede prescindir del registro de su origen (2018). Lo que se identifica como clave es, por lo tanto, la diferencia entre recuerdo y experiencia. El cuerpo en conexión con el entorno, la experiencia acumulada en y a través del cuerpo deviene, así, la base de las capacidades físicas, mentales y emocionales.⁶

Desde una perspectiva antropológica, Verena Wetzstein enfoca igualmente la importancia de la noción corporal al desarrollar una perspectiva ética hacia la demencia. Tal como en Medina (2018) y Fuchs (2018), su argumentación parte de una crítica de la tendencia reduccionista observable en el discurso médico en torno a

6 Otro indicio de la estrecha relación entre cuerpo y mente es el método fisioterapéutico desarrollado por el médico japonés Yoshiya Hasegawa. En diferentes experimentos se ha podido demostrar que el movimiento de los dedos puede estimular gran parte de la corteza cerebral, lo que, a su vez, funciona como método preventivo contra la demencia (Hasegawa 2019: 46).

esta enfermedad.⁷ Desde el punto de vista de Wetzstein, un nuevo modelo de la demencia habría de relativizar la posición preponderante de la cognición (y, por consiguiente, de la pérdida de las facultades cognitivas) en los acercamientos convencionales a favor del rol del cuerpo y de la corporalidad del individuo enfermo (Wetzstein 2005: 189). La corporalidad como expresión inmediata de la personalidad conlleva a la necesidad de considerar en mayor medida los procesos físico-corporales en el tratamiento de personas con demencia. Esto es, el cuidado concreto y las necesidades corporales de los afectados merecen, según Wetzstein, una mayor atención y reflexión (2005). Una ética integrativa de la demencia se propone, por lo tanto, tomar en cuenta las sensaciones físico-emocionales de los enfermos, preguntarse cómo piensan y sienten, e interesarse por su auto-entendimiento.⁸

La misma Wetzstein admite que este acercamiento integral a la persona con Alzheimer no está exento de problemas y desafíos, puesto que, a partir de cierto estado de la enfermedad, los mismos pacientes ya no pueden dar cuenta inmediata de sus sensaciones y emociones. Es interesante que, en este contexto, la antropóloga sugiera que la ficción literaria (y, por extensión, podemos hacer referencia a cualquier producción cultural) puede presentar una posibilidad de acercarse a la perspectiva interior de los afectados. Así, sostiene que los textos literarios que traten el tema de la demencia (al igual que películas, piezas de teatro o novelas gráficas, por ejemplo) disponen de un potencial singular de modelar las vivencias de los pacientes (2005: 192).

Finalmente, Wetzstein afirma que la fragmentariedad y la debilidad se habrían de reconocer como elementos inherentes de la condición humana. Su crítica del discurso médico apela también a incluir estas nociones sin provocar una patologización total que requiera y admita únicamente soluciones medicinales (2005: 187).

7 La antropóloga sostiene incluso que, en el imaginario cultural que adopta ciertos aspectos del saber médico, se demoniza la enfermedad y prevalece un tono patologizante que ve en el Alzheimer nada menos que un cuestionamiento de la persona autónoma y libre (Wetzstein 2005: 11).

8 Un método que apunta a un tal acercamiento integral y digno al paciente con Alzheimer es el de la validación desarrollado por la gerontóloga norteamericana Naomi Feil. En este método, el estado físico-mental del paciente se considera como valioso y a través de un comportamiento empático se trata de reponer la autoestima del mismo (Wetzstein 2005: 92). Förstl subraya que la validación puede tanto conllevar un mejoramiento del comportamiento del paciente como inducir un mayor entendimiento del observante o de la persona que cuida el/la paciente (Förstl 2021: 101).

2 Hacia una estética acuática en el documental *Nedar* (2008), de Carla Subirana

*Nedar/Swimming*⁹ es el primer documental largo de Carla Subirana. Su fase de producción se extendió por varios años y el filme se originó como proyecto de una investigación personal sobre el abuelo desconocido de la directora, Joan Arroniz. Lo único que sabe de él es que después de la guerra civil española perteneció a un grupo anti-franquista de izquierda, que cometió robos para ayudar a los pobres y que fue fusilado en 1940 (Medina 2018: 180).

Mientras trabaja en el documental, la abuela (Leonor) y la madre (Ana) de la directora son diagnosticadas con Alzheimer, lo cual perjudica –entre otros aspectos– sus memorias autobiográficas y sus recuerdos familiares. Por circunstancias que sucesivamente se revelan a lo largo del documental, ni Ana, ni Carla Subirana conocieron personalmente a su padre y a su abuelo. “I wanted to know, who he was and why he had been executed” (00:10:23), formula la voz de Carla al principio de la película, destacando claramente la finalidad de la misma.

Siendo la recuperación de la memoria familiar que va desvaneciéndose, así como la recuperación de la memoria histórica silenciada durante el franquismo, dos elementos clave del documental, la directora, que figura como tercera protagonista de la película, emprende una investigación sistemática, hace un verdadero trabajo de detective en archivos municipales, lleva a cabo entrevistas con testigos y visita lugares cruciales, como el pueblo natal de la abuela, Mont-Rós, o el monumento para los caídos durante la Guerra Civil en Barcelona, Camp de la Bota, donde mataron a su abuelo.

En todo ello, el Alzheimer se instala lentamente, de manera sucesiva y casi imprevista, no figura –como venimos insinuando– ni como punto de partida, ni como fin del proyecto fílmico. Así, se posibilita un acercamiento más bien arbitrario a la enfermedad, ofreciendo de este modo una representación indirecta, con mucha prudencia y dignidad que, lejos de ser relegada a un segundo plano, se evoca como parte de un proyecto memorial más amplio que incluye una multitud de registros, discursos y recursos estéticos.

De esta manera, se configura la instalación performativa del olvido en el documental, a saltos discontinuos: a través del empleo de un montaje abrupto se crea una narración fragmentada, tal y como sucede cuando olvidamos (y recordamos solamente pedazos sueltos). Además, las secuencias no siguen ninguna cronología: en un orden más bienacrónico las vivencias más remotas se anteponen a las

⁹ La versión del documental que está disponible en la plataforma Vimeo (<https://vimeo.com/64149475>) y se ha consultado para el análisis aparece en catalán con subtítulos en inglés.

situaciones más recientes. Así, en algunos momentos, se introduce una cierta desorientación a causa de la falta de un mayor trabajo de explicación y, por tanto, de ubicación continua.

A menudo, las imágenes documentales se entretajan, además, con tomas en blanco y negro que, siguiendo la estética del *film noir*, crean un nivel ficcional en el filme que reconstruye la historia de amor entre Joan y Leonor, y la vida criminal de Joan.¹⁰ Los vacíos que deja el olvido se llenan con la imaginación. Estas imágenes ficcionales, que también conllevan una noción lúdica contrastan, a su vez, con la investigación sistemática sobre la vida del abuelo y representan un recurso adicional para acercarse al pasado.

Otra alternación de estéticas y registros se presenta cuando el documental opera con citas directas del protocolo policial que da cuenta de los asaltos del abuelo, así como del informe médico conteniendo el diagnóstico de Leonor y Ana. Aquí, tanto el discurso judicial como la observación medicinal se oponen al nivel personal de la búsqueda de identidad, de vivencias íntimas, de cercanía, convivencia y cuidado valioso que demuestra Subirana en el trato con su madre y su abuela y su enfermedad degenerativa y que orienta también su acercamiento al abuelo desconocido.

A partir de esta presencia recurrente de corporalidad –que de alguna forma ya se opone a la imagen común del declive mental en pacientes con Alzheimer– se concretiza el procedimiento de este análisis: se propone estudiar menos la metáfora del Alzheimer en sí¹¹ que la metaforización del acto de nadar que da título a la obra y que se vincula estrechamente con la directora-protagonista Carla Subirana.

Sin embargo, *Nedar* no enfoca únicamente el declive o la pérdida de memoria (tanto personal como histórica), sino que en diferentes momentos capta la subjetividad de Leonor y Ana, las acompaña en sus expresiones verbales, emocionales y físicas, las observa en sus experiencias y acciones corporales como, por ejemplo, bailando, paseando o en momentos de cuidado del cuerpo.

Entendemos la natación en el marco del documental como acción corporal que flexibiliza la relación entre mente y cuerpo evocando nociones heterogéneas de memoria. En ello, el acto de nadar deviene en un movimiento puente entre presente y pasado, entre mente y cuerpo y posibilita, en el espacio acuático, un acercamiento incorporado al Alzheimer que da lugar a una representación alternativa,

¹⁰ Para una interpretación más exhaustiva de la función que adopta la estética del *film noir* en el documental se recomienda consultar Medina (2018:179) y Prout (2012: 256).

¹¹ Los trabajos de Prout (2012) y Medina (2018) persiguen este enfoque analítico de manera convincente y lúcida al explorar las coincidencias semántico-estructurales de un olvido personal y un episodio histórico políticamente silenciado.

no-patologizante de la enfermedad. Adoptamos, con esto, un doble enfoque analítico que versa sobre el acto de nadar y la estética acuática del documental.

La película se inicia con un ambiente sonoro y visual extraordinario: así, en las primeras tomas, combinadas con información sobre la producción y dirección de la pieza, se captan sonidos acuáticos que luego se transforman en ruidos cardíacos acompañados de la ecografía de un útero. El *leitmotiv* de nadar se presenta en seguida al mostrar a la directora sumergiéndose en el agua de una piscina (00:01:59). En estas primeras secuencias, se insinúa ya una metonimia acuática que reaparecerá al final del documental y que luego será analizada más a fondo. La natación se introduce en varias escenas a lo largo del documental, con lo cual adquiere una función de reconocimiento y estructuración, conectando diferentes niveles temporales y espaciales del conjunto de las escenas filmadas.

Prout ha llamado la atención sobre el acto de nadar y el espacio fílmico de la piscina al constatar: “At one end of the pool is the scan of a foetus, at the other are images of a grandmother, and the narrator swims between the two the length of the film and vectors the coordinates of a disease which, in the film’s portrait, exists socially” (2012: 255). Aquí se destaca una función conectiva del nadar que ve en Subirana misma la fuerza cohesiva entre las generaciones (la ecografía es de su hijo) y durante el acercamiento al Alzheimer.

A ello se añade el alcance metafórico de sumergirse en “otro mundo”, de experimentar el mundo de manera diferente en y bajo el agua. De esta manera, el cuerpo de la directora puede leerse también como el medio transmisor de la experiencia demente en tanto que se sumerge en un espacio que funciona de manera distinta que el mundo de alrededor: se ve y se escucha de forma diferente, el cuerpo deviene parte de una especie de presente paralelo, pierde peso. La demencia se acerca, de esta forma, a una experiencia incorporada y la corporalidad de la memoria perdida funciona por medio de la aproximación. Con ello, se revela una intención adicional de Subirana que puede figurar en su intento de llegar a “entender” y “sentir” en cuerpo propio lo que su abuela y su madre están viviendo.

Por otro lado, cabe llamar la atención sobre el hecho de que el acto de nadar corresponde a un ejercicio organizado a nivel de la memoria corporal. Lo que está en juego aquí es, por lo tanto, menos la facultad mental de recordar sino la habilidad motriz, una vez aprendida, y la capacidad de la experiencia corporal. Estamos frente a otra forma de memoria que se distingue de la memoria autobiográfica afectada a partir de estados tempranos del Alzheimer. La natación introduce así, en el documental, una multiplicación de la memoria y diversifica la función y la capacidad del recordar, creando una alternación constante de memoria autobiográfica (desvaneciente) y memoria corporal (firme).

De forma análoga a la diferenciación de la memoria, el documental explora diferentes nociones del olvido o del desconocimiento. Entre el no saber, el no que-

rer saber y el (ya) no poder saber la ignorancia y los vacíos de parte de la historia personal, condensados en la figura espectral del abuelo/padre,¹² aparecen ya como parte de una decisión activa de fuga autoprotectora, ya como acciones involuntarias del olvido. Así, el documental transporta la tendencia de relativizar el carácter patológico del Alzheimer; no obstante, ello no quiere decir que este lado no esté presente. Al contrario, en varias escenas el discurso médico contrasta fuertemente con la estética y el acercamiento discursivo dignos y prudentes que desarrolla Subirana en torno a la enfermedad. Conviene profundizar aquí lo que exploramos en parte al principio del ensayo, en cuanto a la heterogeneidad discursiva del documental.

De esta manera, la diagnosis de la abuela –con sus términos técnicos– irrumpe como algo extraño y brutal: “severe cognitive shortage with an acute aphasic-apraxis-agnosic-amnesic syndrome” (00:12:48). Así Subirana lo cita del informe médico, comentando “I didn’t understand a word” (00:12:55) e ilustrando las palabras con algunas tomas del asfixiante espacio hospitalario donde se lleva a cabo el examen médico y en el cual la cámara anda como desorientada y perdida en los pasillos estrechos y largos. El diagnóstico de la enfermedad de Ana, la madre de la directora, marca un aumento en el discurso patológico-medicinal al demostrar el procedimiento del TRM (1:00:14), incluyendo imágenes del cerebro y un sonido maquina enervante (1:01:49). Tanto la personalidad de la abuela, como la subjetividad de la madre parecen difuminarse no debido a la enfermedad, sino a causa de la observación esquemática y técnicamente objetiva del tratamiento medicinal. Aquí se deja entrever una crítica directa a la perspectiva médica, crítica que se traduce en la búsqueda de vías alternativas para acercarse al Alzheimer.

De este modo, en seguida, el espacio acuático se ofrece como un espacio de protección y reflexión para Subirana. En las tomas que siguen, vemos como la directora se hunde en el agua de la piscina (1:02:47–1:03:17); la ausencia de sonido y la extensión del espacio líquido subrayan la impresión de un mundo paralelo y distinto en el cual Subirana se sumerge como para crear una distancia tanto espacial como mental entre el discurso diagnóstico y su núcleo familiar. El espacio del agua aparece, así, como ámbito polivalente de la reflexión, del aislamiento, de la fuga y de la protección. En la reflexión, que se produce al nadar, lo cognitivo y lo físico se juntan superando metafóricamente la división entre estos ámbitos.¹³ De hecho, en una entrevista con José David Cáceres Tapia, Subirana insinúa este alcance semántico del agua al configurarlo como lugar memorial:

12 En una de las múltiples tomas acuáticas, la directora afirma sumergiéndose: “Arroniz is a ghost that has marked grandma and mother forever” (57: 45), palabras que son acompañadas de un juego de luz en el agua capaz de ilustrar la resonancia fantástica.

13 Asimismo, Medina reconoce en la piscina “an intimate space and time for reflection” (2018: 181).

El agua es la memoria. [...] El agua como el primer líquido presente en nuestras vidas, el amniótico, al que vuelvo para reconciliarme con lo más primigenio, con lo más esencial. Es un punto de partida del presente, una necesidad física que se traduce en un medio para simbolizar todo un viaje interior hacia un pasado tan escurridizo como una pastilla de jabón [...]. (Cáceres Tapia 2009)

Es clave el hecho de que el agua reúna no solamente cualidades espaciales para la directora, sino que deviene también en un medio que sabe manejar el tiempo. Y como extensión a esta idea, en un segundo paso, Subirana se refiere, con el agua, a un espacio reflexivo ampliado, que abarca no solamente sus imaginarios y recuerdos personales, sino que abre niveles de recepción interindividuales:

Es en las reflexiones acuáticas donde, a mi modo de ver, el espectador extraño se adentra en un terreno que poco tiene que ver con Leonor, Ana o Carla. Ahí, la sombra de Arroniz se convierte en otra, ocupa el lugar de otros escenarios biográficos, y donde mi historia, en algunos casos, produce un tipo de eco como las ondas que se expanden en el agua al tirar una piedra. (Cáceres Tapia 2009)

Cada vez que el *leitmotiv* de la natación aparece en el documental, cada vez que Subirana entra en este refugio espacio-temporal de reflexión y mediación se activa, además, toda una relación metonímica de espacios líquidos a la cual aludimos al principio: piscina, útero, lago, río y cuerpo aparecen ahí como espacios acuáticos que unen pasado, presente y futuro. Al lado de la extensión a nivel receptivo observamos, por lo tanto, la facultad de extender y conectar significados por medio del agua, se crea una semántica fluida y fluyente.

“¿Qué es lo que más recuerdas?”, pregunta Subirana a su abuela en un momento del documental y ella responde, tras algunos segundos, “Mont-Rós está en mi corazón” (37:46). El recuerdo de su pueblo natal lo lleva guardado corporal y emocionalmente. Y así, Subirana visita este lugar, en su intento por reconstruir el pasado de sus abuelos. Cuando emprende este viaje, su abuela ya está muerta. En Mont-Rós hay un río –El Flamisell, “water falling from the sky” (36:07)– y un lago que se captan en las últimas secuencias del filme junto a la tumba de Leonor. En las tomas que cierran el documental vemos los reflejos de agua en la piscina alternándose con los reflejos de agua en el lago de Mont-Rós (1:27:45). En este desdoblamiento de espejismos se unen los tiempos y los espacios dando cuenta de una conexión semántica y fenomenológica inherente entre los escenarios que conforman la estética acuática del documental desde el principio: aquí, se reúnen la experiencia del presente, el recuerdo del pasado y el anhelo del futuro en el espacio líquido.

El agua desencadena, por lo tanto, una metonimia memorial y sensorial escenificando una heterogeneidad de la memoria y de la búsqueda identitaria que trascienden el nivel autobiográfico e individual, tanto de la directora, como de su

abuela y su madre. Al invitar al espectador a adentrarse en su “escenario biográfico”, como lo llama Subirana en la entrevista, el documental sirve como punto de partida para una multiplicación de la autoexploración. Así, *Nedar* contiene, implícitamente, a tantas historias como espectadores, se abre a una infinitud de espejismos. Esta colectivización de la reflexión y del recuerdo individual conlleva otra reconfiguración de la imagen del Alzheimer, puesto que crea un nivel de recepción que se aleja de la mirada compasiva, multiplicando las memorias posibles y las experiencias (corporales) potenciales.

Filmografía

Subirana, Carla. 2008. *Nedar*, Benecé Produccions; Televisión de Galicia, en: <https://vimeo.com/64149475> [19.6.2022].

Bibliografía

- Arnold, Wilhelm/Eysenck, Hans Jürgen/Meili, Richard (ed.). 1996. *Lexikon der Psychologie*, Augsburg: Bechtermünz Verlag.
- Cáceres Tapia, José David. 2009. “Entrevista Carla Subirana”, en: <https://miradasdecine.es/2009/07/entrevista-carla-subirana.html> [19.6.2022].
- Falcus, Sarah/Sako, Katsura. 2019. *Contemporary Narratives of Dementia. Ethics, Ageing, Politics*, New York/London: Routledge.
- Förstl, Hans. 2021. *Alzheimer und Demenz*, München: C. H. Beck.
- Fuchs, Thomas. 2018. *Ecology of the Brain. The Phenomenology and Biology of the Embodied Mind*, Oxford: Oxford University Press.
- Hasegawa, Yoshiya. 2019. *Daumen-Yoga für das Gehirn. Die ultimativen Übungen für mentale Fitness. Aus dem Japanischen von Wolfgang Höhn und Mariko Sakai*, München: Goldmann.
- Gilleard, Chris/Higgs, Paul. 2000. *Cultures of Ageing. Self, citizen and the body*, Essex: Pearson Education Limited.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2013. *Ageing, Corporeality and Embodiment*, London: Anthem Press.
- Higgs, Paul/Gilleard, Chris. 2016. *Personhood, Identity and Care in Advanced Old Age*, Bristol: Policy Press.
- Hooyman, Nancy R./Kiyak, H. Asuman. 2008. *Social Gerontology. A Multidisciplinary Perspective*, Boston: Pearson.
- Hyde, Martin/Higgs, Paul. 2016. *Ageing and Globalisation*, Bristol: Policy Press.
- Katz, Stephen. 2003. “Critical Gerontological Theory: Intellectual Fieldwork and the Nomadic Life of Ideas”, en: Simon Biggs/Ariela Lowenstein/Jon Hendricks (ed.), *The Need for Theory: Critical Approaches to Social Gerontology*, Amityville/New York: Baywood Publishing Company: 15–31.
- Krüger-Fürhoff, Irmela-Marei/Schmidt, Nina/ Vice, Sue (ed.). 2022. *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*, Berlin/Boston: De Gruyter.

- Medina, Raquel. 2018. *Cinematic Representations of Alzheimer's Disease*, London: Palgrave Macmillan.
- Medina, Raquel. 2022. "Forgetting and Remembering in Postdictatorial Argentina. *Tiempo suspendido* and the Ethics of Documentary Filmmaking Featuring People Living with Dementia", en: Irmela-Marei Krüger-Fürhoff/ Nina Schmidt/Sue Vice 2022: 203–218.
- Prout, Ryan. 2012. "Critical condition: Alzheimer's and identity in Carla Subirana's *Nedar* (2008)", en: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18: 245–263.
- Tulle, Emmanuelle. 2003. "Sense and Structure: Toward a Sociology of Old Bodies", en: Simon Biggs/Ariela Lowenstein/Jon Hendricks (ed.), *The Need for Theory: Critical Approaches to Social Gerontology*, Amityville/New York: Baywood Publishing Company: 91–104.
- Wetzstein, Verena. 2005. *Diagnose Alzheimer. Grundlagen einer Ethik der Demenz*, Frankfurt a.M: Campus Verlag.

Ryan Prout

“Vengo deshecho del duro bregar”: dudas, discapacidad y deterioro en *Monsignor Quixote*

Abstract: This chapter examines the representation of ageing and of neurodiversity in Graham Greene’s novel *Monsignor Quixote* (1982), and in the 1985 film adaptation of the book, shot entirely in Spain and with a Spanish crew. It argues that there is a continuity between Greene’s lifelong interest in the Hispanic world and the fact that his only novel to rework characters, structure and generic form from a canonical text should turn for this purpose to Cervantes and to the Spanish tradition of the picaresque. It also argues that it is more than coincidental that the most autobiographical of Greene’s novels is set in Spain: Greene’s later years, and his understanding of old age, were shaped by frequent visits to Spain and by his journeys with his friend and philosophical sparring partner, Leopoldo Durán. The chapter posits that disability in Greene’s work remains an understudied subject. It underscores the author’s loyalty to his disabled friends and the inclusion of functional diversity in his works for the stage. The chapter argues that the colloquial format of the novel articulates Greene’s own internal conflicts, between his Catholicism and his left-leaning politics.

Taking Sally Chivers’ Silvering Screen template as a benchmark, the chapter examines where the film adaptation reproduces stereotypical cinematic images of ageing, and where it departs from these. Close reading of the narrative’s final scene, in which a neurologically traumatised Quixote appears to perform a mass, queries the compartmentalisation of disability and aging in the silvering screen paradigm.

Key words: Graham Greene, *Monsignor Quixote*, Silvering Screen, Colloquy, Ageing

Palabras clave: Graham Greene, *Monsignor Quixote*, pantalla plateada, coloquio, envejecimiento

Para Luis Manuel

Ryan Prout, Cardiff University/ReDiArtXXI

1 Greene y la diversidad funcional

O God, make me human [. . .] Save me from my indifference (Greene 2020: 99)

En la introducción a *Ficciones y límites* (2021) los editores tuvieron la bondad de decir que mi colaboración a la colección –una redacción acerca de la representación de un hombre discapacitado en *Doctor Fischer of Genena*, de Graham Greene– constituía un puente entre la literatura anglosajona y el marco de referencia español establecido por el libro.¹ Tengo que confesar que el tema de esa redacción se determinó más que nada por el estado de confinamiento, o, más bien, uno de los muchos, en que nos encontrábamos en los años 2020 y 2021. No tenía acceso a los libros y DVDs de mi oficina y, por lo tanto, me puse a estudiar lo que tenía a mano, que era una novela de Greene. No se me había ocurrido antes la idea de estudiar a Greene: leo su ficción y sus ensayos porque me aportan la oportunidad de apagar la voz de corrector que sigo oyendo, bien lejos del aula, cuando leo a otros muchos autores contemporáneos.

En el ínterin entre la entrega de mi colaboración sobre *Doctor Fischer* y mi contribución a este volumen, me di cuenta de que, en efecto, sí que se puede ver a Greene como puente entre el mundo anglosajón y el mundo hispano, y que sus redacciones forman una obra en que la discapacidad constituye un tema más que casual. Por ejemplo, entre sus obras menos conocidas encontramos a *The Living Room*. Estrenada en 1953, esta obra de teatro pone en el rol protagónico a un hombre, sacerdote, que usa silla de ruedas, y, para enfatizar los límites que eso suponía hace setenta años, la pieza entera se desarrolla en el mismo cuarto.

Por aquel entonces, había muchos hombres para quienes las discapacidades adquiridas en el campo de batalla eran todavía bastante recientes. Sin embargo, parece que el mundo teatral no estaba listo para recibir este tipo de protagonismo y *The Living Room* permaneció poco tiempo en los carteles. Tanto en su vida personal como en su trayectoria literaria, la actitud de Greene acerca de la discapacidad era descomunal, por lo menos, en términos de las ideas preconcebidas que eran normativas en la primera mitad del siglo veinte. En los años cuarenta, Greene buscaba los consejos del crítico y editor John Hayward, acerca del manuscrito de una de sus novelas más conocidas, *The Heart of the Matter* (1948). Hayward y Greene se hicieron amigos, a pesar de las advertencias de algunos de los conocidos de Greene que le habían dicho que Hayward tenía un aspecto feo de-

¹ Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación “Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI”, ReDiArt-XXI (PID2020–116636GB-I00).

bido a la distrofia muscular. Greene no solo no hacía caso en estas advertencias, sino que las rechazó rotundamente y dijo:

That powerful head ugly? That twist of the half paralysed arm, as the agile hand seized a cup or procured itself a cigarette? The wicked intelligence of the eyes? A cripple yes, but there are few men I can remember with greater vitality and with a greater appreciation of physical love. (Sherry 2005: 266)

Greene buscaba cada vez más a la compañía de Hayward y aunque el término “diversidad funcional” no habría formado parte de su vocabulario, notamos que donde otros veían fealdad, él veía a una persona con capacidades distintas.

Me parece, entonces, que, en el protagonista de *Don Quijote*, Greene habría visto no a un loco, sino a un personaje cuya visión singular del mundo ampliaba nuestras posibilidades de entenderlo. Y con este aparte, vuelvo a la cuestión de Greene y los puentes entre la cultura española y la literatura anglosajona.

2 Greenland y el mundo hispano

Para los hispanistas, la obra de Greene es atrayente, además, debido a su compromiso, tanto en la ficción del autor como en su política, con el mundo de habla hispana. Pensamos, por ejemplo, en *Getting to Know the General* (1984), un volumen autobiográfico que también nos ofrece un retrato de Omar Torrijos, dictador panameño; o de *The Confidential Agent* (1939), en que se percibe el uso que hace Greene de la Guerra Civil en España como trasfondo de una narración que saca a luz la inclinación antiprogresista y antiizquierdista del sistema económico global. La obra de Greene era fuertemente censurada durante la dictadura de Franco. Como demuestra Mónica Olivares Leyva (2015), los criticones oficiales del régimen no sabían a veces cómo definir a Greene: ¿era nada más que un autor de aventuras, un defensor de católicos perseguidos, o un anticatólico y libertino a quien había que castigar?

Lo cierto es que el mundo hispano constituye un componente muy significativo del continente ficticio que algunos han denominado Greenland. Por ejemplo, en el periplo que hace Julia Llewellyn Smith a través de la cartografía *Greeniana* (2000), más de la mitad de los destinos que visita para recrear los viajes que hizo el autor se hallan en Hispanoamérica: México, Paraguay, Argentina y Cuba. En la recreación de los pasos seguidos por Greene no aparece la India, que es sumamente escasa en su ficción y en sus ensayos también. Por lo tanto, si su obra tiene una dimensión poscolonial, quizá sería verdad decir que el imperio desaparecido con el que se conecta es más bien el imperio español que el imperio

británico. Se puede sostener que entre los autores británicos de siglo XX es Greene quien más se dedicó a la narración del mundo hispano.

Esta aproximación a la política y a las culturas del mundo hispano en la obra de Greene es también destacable cuando prestamos atención a la cuestión de la intertextualidad. La mayoría de las novelas de Greene no dependen de textos anteriores específicos como base de su estructura, contenido o género. Cuando existe una intertextualidad estructural, en el caso de *Our Man in Havana* (1958), por ejemplo, sirve un propósito paródico. La forma intertextual de esta novela, acerca de aspiradores y planes para bases nucleares, permitió al autor satirizar el boom de los thrillers con protagonistas como James Bond, y a la reconstitución del héroe intrépido de la época colonial en mercenario refinado, vestido de esmoquin y equipado con tecnología punta (también parodiado por Juan Goytisolo en su deconstrucción magistral de la película *Thunderball* en *Reivindicación del conde don Julián* [1970]). Se ha argumentado que *Travels with My Aunt* (1969) también es una obra cuyo carácter se destaca por ser intertextual. Jerome y Marie Thale sugieren, por ejemplo, que su base es *Rob Roy*, una novela de Sir Walter Scott, de 1817. No obstante, lo que se descubre en *Travels with My Aunt* es más bien una serie de alusiones a la novela anterior, y no un homenaje a la ficción de Scott.

En este sentido, *Monsignor Quixote* (1982) es una novela muy singular en la obra de Greene. Se imbrica muy explícitamente en la ficción de Cervantes, y no de una forma paródica. Tanto los personajes emblemáticos como el coloquio son tomados prestados y no solo para dar forma a la novela, sino para expresar las ideas de Greene acerca de los conflictos –y parecidos– entre el comunismo y el catolicismo, y sobre el envejecimiento y las discapacidades cognitivas. Es muy destacable –y consonante con el compromiso del autor con el mundo hispano– que a la hora de escribir su novela más endeudada a la ficción de un antepasado Greene eligió no un clásico del panteón anglosajón sino la obra que es, más que ninguna otra, sinónimo de la literatura española.

3 Greene, Leopoldo Durán, y la modulación quijotesca de la autobiografía

Es destacable que la novela donde Greene mezcla más libremente la ficción y la autobiografía sea la misma en que recurre a una plantilla picaresca derivada de la literatura española. Es como si, a la hora de reflexionar sobre sus siete décadas de vida y sobre la tensión entre su fe y su política, el contexto que más le sirviese era el español. Parece que el coloquio cervantino le ofreció una plataforma que

no le brindaba ningún ejemplo de la literatura inglesa para explorar las ambigüedades de una vida que se había desarrollado entre las dudas religiosas y las convicciones políticas.

En 1992 se publicó, póstumamente, un título autobiográfico, *A World of My Own: A Dream Diary*. Sin embargo, este volumen es más bien una colección de esbozos, y no una continuación de la narrativa autobiográfica comenzada por Greene en *A Sort of Life* (1970), seguida por *Ways of Escape* (1980). Ya que el hilo autobiográfico se para, en efecto, en los años setenta, hay que ver a *Monsignor Quixote* como una suerte de secuela a *Ways of Escape*. Al aproximarse a su propia vejez, y al deterioro físico y mental, parece que Greene prefería examinarse por medio de un autorretrato que se combinaba con la reapropiación y la reescritura de *Don Quijote*.²

En el año 1936 Greene publicó *Journey Without Maps*, un diario de viaje a través de África occidental. Por aquella época, se consideraba inexplorado al interior de Liberia y no había ninguna cartografía del territorio que recorrió el autor. Su viaje fue, hasta cierto punto, una exploración de tierra incógnita. Casi cinco décadas después, *Monsignor Quixote* trata de un viaje a través de un territorio muy bien conocido por Greene. El género picaresco y sus repetidos viajes a España le proporcionaban un mapa amplio de un país en que la ficción, la autobiografía y el territorio español coincidían. *Monsignor Quixote* nos trae un viaje en que la intertextualidad suministró al autor muchos mapas detallados y el descubrimiento de sí mismo, de su pasado y de las repercusiones (buenas y malas) de la vejez y del deterioro físico.

En segundo lugar, se puede decir que *Monsignor Quixote* tiene orígenes españoles puesto que, sobre el prototipo prestado de Cervantes, Greene construye una renarración basada en sus propios viajes por lo largo de la península con el sacerdote Leopoldo Durán.

Durán era estudiante de la obra de Greene y se conocieron en 1975, en Londres. En esta primera reunión se desarrolló una amistad cercana y Greene viajaba a España todos los años para hacer un viaje en carretera con Durán. Al igual que su contemporáneo, Luis Buñuel, parece que en sus últimos años a Greene le gustaba la compañía del clero. Durán narra sus viajes con Greene de una forma algo caótica en su libro de memorias, *Graham Greene, Amigo y hermano*, publicado en 1994.

2 Según Ricardo Marín Ruiz, fue precisamente “the process of ‘degradation’ employed by Cervantes to parody chivalric books” (2015: 450) que atraía a Greene. Sostiene que en su apropiación de los personajes creados por Cervantes, Greene “[F]ocuses on those features [. . .] derived from the degrading process employed by Cervantes” (2015: 450).

Carlos Villar Flor ha ordenado los detalles en el libro de Durán, y su estudio demuestra que Greene y Duran hicieron juntos quince viajes entre 1976 y 1989 (2015: 219–222).³ Antes de la publicación de *Monsignor Quixote*, en 1982, el escritor y el sacerdote habrían hecho seis de sus periplos, siempre viajando en coche.

En su primer viaje con Durán, a Greene le llamaba la atención el contraste entre la enormidad del monumento que en aquella época se llamaba el Valle de los Caídos y la tumba pequeña, enumerada, de Miguel de Unamuno en Salamanca. Según Duran, la idea de una novela basada en la obra de Cervantes, y en la reinterpretación de *Don Quixote*, de Unamuno, se cristalizó mientras contemplaban la tumba en Salamanca: “*Monsignor Quixote* was born in the cemetery at Salamanca. Miguel de Unamuno’s tomb would become almost a place of pilgrimage for us on our summer jaunts” (Durán 1995: 212). En la novela se menciona brevemente la visita que hacen Monsignor Quixote y Sancho al cementerio de San Borromeo, en Salamanca. En la película vemos a los viajeros mientras estudian el nicho número 340. Un primer plano nos permite leer el epitafio, tomado de las últimas líneas del poema “Salmo III”, de Unamuno: “Méteme, Padre eterno, en tu pecho,/ misterioso hogar,/ dormiré allí, pues vengo deshecho/ del duro bregar” (Unamuno 1969: 224).

A la vez que Greene transformaba la obra de Cervantes en una exploración de la España de la Transición, también, según Durán, iba a superponer sobre los personajes emblemáticos de Cervantes su propia identidad y la de su amigo sacerdote (1995: 95). Hay que coger con pinzas lo que dice Durán sobre esta equivalencia. En la novela, Sancho, exalcalde de El Toboso, es comunista, mientras que Greene era opuesto a la dimensión totalitaria del comunismo; y Monsignor Quixote, que no se lleva bien con su obispo, por haber cometido una infracción histórica de apoyo a izquierdistas, dista bastante de Durán, que nos dice: “I have always admired Franco. I think he was a discerning man and brought recovery to Spain” (1995: 78).

Quizá sería más apropiado decir que, en los dos personajes principales, de *Monsignor Quixote* vemos una amalgama de facetas tanto de Greene como de Durán. El uno intenta persuadir al otro con su punto de vista, o sea, que la Iglesia católica es una burocracia tan politizada como las estructuras laberínticas del comunismo, y, por otra parte, que los ateos y los comunistas tienen sus fetiches y

³ A su vuelta de África occidental, en los años 40, Greene ocupó un nuevo puesto en las agencias británicas de inteligencia: “[He] was in charge of the counterespionage subsection of the Iberian Peninsula, under the direction of Kim Philby” (Villar Flor 2020: 185). Según Villar Flor, un móvil para las quince visitas que Greene hizo a España entre 1978 y 1989, podría haber sido el espionaje. Su conjetura fue difundida con mucho entusiasmo por la prensa en el Reino Unido. Véase, por ejemplo, el artículo de Martin (2020).

sus mesías –Karl Marx, el proletariado– igual que los creyentes. Cuando sugiere que hay un reparto sencillo y binario entre Sancho y Monsignor Quixote de las filosofías católicas e izquierdistas, Durán pasa por alto al elogio de los coloquios, de San Francisco de Sales, citado por Greene (2020: 73). Aunque la novela se escribe en forma de coloquio –casi todo el texto consiste en conversación, otra alusión a la literatura española de siglo XVII– los papeles de Eiron y de Alazon no son fijados. A veces, el alcalde es el listo; a veces, le toca a su amigo el cura ser el listillo.

El formato coloquial de *Monsignor Quixote* no admite muchas descripciones de los personajes, un factor significativo en términos de la representación de la vejez, como veremos en lo que sigue.

4 *Monsignor Quixote* y la mecanización de la vejez

Sancho y Monsignor Quixote tienen en común que están envejeciendo, a diferencia de Greene y Durán. Greene tenía 14 años más que su amigo español. En la novela, cuando Sancho persigue al cura por algún detalle de la teología de San Pablo, Monsignor Quixote le pide perdón, diciéndole: “Alas, Sancho, I don’t remember, I grow old” (2020: 68).

Referencias directas de este tipo a la vejez de los seres humanos se encuentran raramente en el texto. Greene emplea una estrategia esquiva para comunicar la vejez y la mortalidad de sus personajes, un tema al que vuelvo abajo, en mi análisis de la película adaptada del texto.

La introducción de Monsignor Quixote se hace a través de sus pensamientos ansiosos acerca de la escatología automotriz: “He worried about the fate of the Seat which he called in memory of his ancestor ‘my Rocinante’. He couldn’t bear the thought of his little car rusting on a scrap heap” (2020: 3). Es el coche de Monsignor Quixote, un Seat 600, que está envejeciendo y que experimenta limitaciones de agilidad durante sus viajes inusuales de larga distancia.

Los fugitivos ancianos de El Toboso esconden a un supuesto atracador que, en su turno, está huyendo de la policía. Este, una vez instalado en el asiento de atrás del Seat 600, apuntando con una pistola al cuello de Monsignor Quixote, insiste, como los rufianes de Carlos Saura, en *Deprisa, deprisa* (1981), que se vaya de prisa. Monsignor Quixote, por su parte, y a pesar de la pistola, insiste en que treinta kilómetros por hora es la velocidad preferida de Rocinante: “She’s a very old car and I can’t make her strain –not at her age” (2020: 93).

La transposición de la vejez al coche también provee a la historia un vehículo para cuestiones de materialismo y de espiritualidad. Para Monsignor Quixote, su

Seat 600 no es solo un aparato mecánico. Piensa en la eternidad de su compañero automotriz; por otra parte, el coche, como el organismo humano, es, para Sancho un artefacto terrestre; ni el coche, ni su chofer, tienen expectativas más allá de la muerte. O así lo piensa, por lo menos, hasta que el coche y su chofer se mueran.

5 La adaptación de *Monsignor Quixote* dentro del marco del “*silvering screen*”

Como señala Kathleen Woodward (1999), entre los estudios culturales el interés en la cuestión de la identidad y del envejecimiento es notable por su ausencia. Y eso a pesar de que la edad marca una serie de diferencias legibles en términos binarios y debería, por lo tanto, preocupar tanto a los investigadores como los otros parámetros que se prestan a la comprensión binaria de las diferencias.

Buscando la razón de la falta de interés en Age Studies en las facultades académicas, Woodward subraya la homogeneidad, en términos de edad, de los universitarios: “[The academy’s] student population is not only for the most part conceptualized as young, most of its undergraduates are young. In the humanities and the arts, aging is a subject that many believe holds little interest or relevance for them” (1999: xi).

No es sorprendente, entonces, que dentro de los estudios sobre cine no se preste mucha atención a las representaciones del envejecimiento. Una secuela lógica de esta ausencia es que nos falta un paradigma con que podríamos identificar las normas de la representación cinematográfica de la vejez y que podríamos aplicar a la adaptación filmica de *Monsignor Quixote* para evaluar su nivel de originalidad en cuanto a su adhesión a estereotipos o su rechazo de los mismos.

No obstante, en 2011, Sally Chivers publicó *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*. Su estudio se concentra en el cine de Canadá y Estados Unidos. A pesar de eso, su análisis comparativo de una pequeña oleada de *filmes* de los años 90 y de la década de los 2000 que compartían la significativa presencia de la vejez, puede servirnos de punto de referencia, ya que Chivers incluye el cine europeo y *filmes* de las décadas anteriores a los años 90 en su establecimiento de lo que denomina el “*silvering screen*” (o pantalla plateada). “Films focused on aging, especially on becoming old”, dice Chivers, “appear periodically throughout film history within and outside of Hollywood” (2011: xvi). Pone como ejemplo a *Smultronstället* (1957) de Ingmar Bergman. Según Chivers, esta película, con su protagonista de 76 años de edad, “[S]ets the stage for the most dominant characteristics of the silvering screen: a retrospective plot that omits middle age, a road trip in time and space, and the portrayal of aching regret” (2011: xvi).

Chivers descubre un hilo que conecta la película de Bergman, de los años 50, con los filmes que estudia de los años 90 y 2000, como *Away From Her* (2006), *The Straight Story* (1999) *Les invasions barbares* (2003), y *As Good as it Gets* (1997). A pesar del intervalo de cinco décadas entre la obra de Bergman y las películas posteriores, su representación de la vejez tiene en común algunos rasgos esenciales. Por ejemplo, la vejez sirve más que nada como una plataforma desde donde se hace una reexaminación de la juventud. En este repaso, según Chivers, la mediana edad queda borrada y los protagonistas de los *filmes* que estudia ven los años de su juventud en términos de cómo podrían haber aprovechado más este periodo anterior. Los personajes envejecidos en estos *filmes* no viven en el presente: sus sentimientos predominantes son los de remordimiento y sus reflexiones tienen un carácter pronunciado de nostalgia.

En las películas más recientes, Chivers descubre también una fuerte normativa heterosexual que va ligada con la privatización de las responsabilidades para el cuidado de los que viven su tercera edad. Y, dado el hecho de que “the silvering screen [. . .] has a strong influence on popular thinking about late life” (2011: xviii), esta codificación de la vejez dentro de un marco heteronormativo y privatizado es significativo para la cultura entendida más ampliamente: “[These films] are likely to foster a mode of care work that is highly advantageous to the state (in countries where the state is still thought responsible for health care) in that spouses will very likely want to emulate the sacrifices projected on screen in order to age properly” (2011: xxi).

Hasta cierto punto, la adaptación cinematográfica hecha de *Monsignor Quixote* por el propio Greene, Christopher Neame (coguiónista) y Rodney Bennett (director) se desvía de las normas del “silvering screen”, tal y como son propuestas por Chivers. Por ejemplo, los dos protagonistas son solteros y de la sexualidad del sacerdote sabemos muy poco. Cualquier manifestación de deseo sexual es, en su caso, un misterio. *The Maiden’s Prayer*, una película porno que elige al sacerdote, suponiendo que su tema es la devoción religiosa, le parece ridícula y le hace reír. La novela nos dice que después de visionarla y de reflexionar sobre su reacción a la vista del deseo físico, Monsignor Quixote “was worried by the laughter which had so nearly come to him [. . .] and by the absence of any kind of desire which would prove him human and give him a sense of shame” (2020: 131).

Chivers sugiere que los filmes del “silvering screen” tienen en común la tendencia a vincular la vejez con una añoranza de una juventud perdida y derrochada. Sus protagonistas “typically wish to be young again, but under different circumstances, making different choices” (2011: xvi-xvii).

Esta generalización se aplica difícilmente a *Monsignor Quixote*. Para el protagonista, la parte de su vejez que vive con Sancho a través de una serie de aventuras de picaresca no le confine a una reevaluación nostálgica de su juventud. No

se encuentra un fuerte sentido de vidas fracasadas, ni en la novela, ni en la adaptación. Tanto Monsignor Quixote como el alcalde parecen estar satisfechos con sus modestos ministerios religiosos y políticos.⁴

Así pues, y a pesar de lo que dice Chivers, el envejecimiento en *Monsignor Quixote* no se vincula al remordimiento. Al contrario, para el cura, representa una oportunidad de emancipación. Le permite atacar al clero corrupto que cobra miles de pesetas a los feligreses por el privilegio de ocupar los primeros rangos de un desfile religioso. Es más bien rehecho, que deshecho, por el duro bregar que le ha supuesto una vida de compromiso y sinceridad, dentro de lo posible, entre su comunidad.

Parece, además, que la tercera edad le abre nuevas posibilidades de expresar un afecto que siempre ha sentido sin poder demostrarlo. La película reproduce una escena muy conmovedora en la novela, cuando Monsignor Quixote se despide de Teresa, su ama de casa: “He kissed [her] on her forehead, something which he had never ventured to do before in all the years they had been together. ‘God bless you, Teresa’, he said. ‘You have been very good to me. And patient. For a very long time’” (2020: 142). Este breve intercambio revela que el sacerdote ha vivido durante muchos años dentro de una casa en que las responsabilidades se han arreglado según una normativa heteropatriarcal, si no heterosexual.

En *Monsignor Quixote*, el contraste entre el comunismo y el catolicismo es tan importante (o más) como el par juventud/vejez y, por lo tanto, la exclusión de la mediana edad, característica del “*silvering screen*” según el modelo de Chivers, no es un rasgo pronunciado en la adaptación fílmica del texto de Greene. De hecho, en la novela, las reflexiones atribuidas a los personajes ponen en tela de juicio tanto la nostalgia como los esfuerzos de revivir el pasado. Por ejemplo, después de la visita a la casa de citas, Sancho es muy consciente de no poder volver al pasado: “How dangerous it always is to try to recapture in middle age a scene from one’s youth” (2020: 83). Monsignor Quixote queda abierto a la posibilidad de asumir nuevas ideas y lee con gusto un ejemplar del *Manifiesto comunista* cuando Sancho se lo ofrece. En la vejez del sacerdote, entonces, la nostalgia no imposibilita la adquisición de nuevas experiencias y nuevos conocimientos.

Reducir la narrativa, tanto de la película como de la novela, al eje juventud/vejez también se ve complicado por la naturaleza episódica del género picaresco. En el modelo de Chivers, se supone que existe un solo momento decisivo en la

⁴ La negación de una igualación sencilla entre la vejez y la tristeza quizá refleja la actitud del propio autor. Según Durán “Greene [U]sed to say that with age he got less and less gloomy” (1995: 85). Su ficción a veces nos deja ver una actitud insólita en cuanto a la juventud, sujeto no de envidia, sino de compasión. Pensamos, por ejemplo, en el comentario hecho por Scobie, en *Heart of the Matter*, provocado por un suicidio: “Even the Church can’t teach me that God doesn’t pity the young” (1965: 98).

vejez del protagonista y que eso es lo que provoca la revisión arrepentida del pasado. Esta forma de narrar la vejez es obstaculizada en *Monsignor Quixote* por su deuda intertextual con la obra de Cervantes. Como dice Graham Holderness: “[A]ction in a picaresque novel produces significance in an intensely immediate and contingent way [. . .] In *Monsignor Quixote* every event becomes the cause or focus of a conversation” (1993: 266. Cursivas añadidas).

En el texto, Greene subraya la forma episódica de su novela picaresca. Por ejemplo, toma prestada la costumbre de los autores del siglo XVII de emplear títulos largos y descriptivos para los capítulos. Esta forma episódica no se ve tan claramente en la adaptación fílmica. Los guionistas podrían haber especificado el uso de intertítulos, por ejemplo, para enfatizar que la historia agrupa una serie de capítulos conectados, pero de manera discreta. En vez de eso, lo que vemos es una serie ininterrumpida de aventuras. Por otra parte, la película añade detalles visuales que no se encuentran en la novela. Por ejemplo, antes de que salga de su casa para comenzar su periplo por España con Sancho, Monsignor Quixote mira detenidamente a una de las ilustraciones de Don Quijote que se encuentran en su casa, una estrategia que sirve para subrayar en la mente del espectador la conexión entre esta historia y la novela picaresca.

Según Chivers, otra de las características distintivas de las películas que conforman al modelo del “*silvering screen*” es una aproximación, muy esquivada o muy gótica, a las señas anatómicas y biológicas de la vejez (2011: xx). La edad no disfrazada puede ser en sí sujeto de escándalo o de horror, y es la ecuación entre la vejez y la estética gótica lo que forma la base de *filmes* como *Whatever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962). Chivers sostiene, por otra parte, que “the silvering screen not only features old age but also attempts, like Botox, to homogenize the face of ageing” (2011: xv).

La adaptación de *Monsignor Quixote* no cuaja muy bien con este criterio, ya que se hace muy poco énfasis en la cuestión de los cambios físicos (no automotrices) que trae consigo la edad. Por ejemplo, no se ven a las arrugas de Alex Guinness en primer plano y, puesto que la narrativa subraya las diferencias entre Monsignor Quixote y Sancho, no se podría decir que la película intenta homogenizar sus distintas formas de vivir la vejez. Chivers subraya el hecho de que, al dar cuerpo a personajes ficticios, el cine tiene que materializar las señas de edad: “[T]here is more to old age than wrinkles and grey hair, which are only scribbles on the page until viewers bring a broad set of assumptions about what it means to grow old to their interpretations of those signs” (2011: xix). El asunto se complica en el caso de *Monsignor Quixote* porque los “scribbles on the page” que describen la apariencia física de Sancho y del sacerdote son muy escasos en la novela. Greene desplaza la experiencia física de la vejez de sus personajes humanos al coche, Rocinante, y, por lo tanto, la materialización de la edad se traslada a la condición de una entidad mecánica.

El avance de la edad se conoce más bien en términos de la relación entre el coche y su conductor, antes que en cualquier manifestación de deterioro físico o biológico: “The [driver’s] seat had been shaped by [Monsignor Quixote’s] body through the years and its contours were as familiar to him as the curve of the saddle must have been to his ancestor” (Greene 2020: 27). El obispo quiere que el sacerdote consulte a un médico por razones de su enfermedad mental (la disidencia y el librepensamiento), pero ni Monsignor Quixote ni Sancho tienen que pedir en ningún momento (voluntariamente) la asistencia de los servicios de salud. No se sabe si Greene adoptó esta estrategia metafórica pensando en la adaptación de su novela. Lo que es cierto es que no se encontraban los mismos problemas con el reparto de *Monsignor Quixote* que enfrentaban a George Cukor con la filmación de *Travels with My Aunt*. En vez de dar el papel de la tía a una actriz vieja seleccionaron por fin a Maggie Smith con el pretexto de que una actriz más joven podría actuar tanto en las escenas en que Augusta es vieja, como en las escenas retrospectivas en las que se la ve durante su juventud. Disfrazarse de una persona envejecida merece el aplauso; representar la vejez sin maquillaje crea problemas, o, por lo menos, los creó para los productores de *Travels with My Aunt* (Lippe 1999: 16–19).

En su interpretación de los protagonistas de la novela de Greene, los actores principales, Alec Guinness y Leo McKern, se ven robustos y fuertes. Se nota el avance de la edad más que nada en su lentitud y en sus posturas. En este aspecto, la adaptación es muy fiel al libro porque reitera la lentitud, no solo de Rocinante, sino de sus pasajeros. Eso marca otra quiebra con el modelo del “*silvering screen*”, ya que el texto celebra la ralentización que se asocia con la edad: “There was a virtue in slowness which we had lost. Rocinante was of more value for a true traveller than a jet plane” (Greene 2020: 72). En este sentido, la edad no impone limitaciones y restricciones, como en la mayoría de *filmes* estudiados por Chivers, sino que abre nuevas posibilidades y mejora la calidad de vida. La película, que también avanza a un paso majestuoso, reproduce efectivamente este aspecto del libro, aunque no todos los críticos han apreciado este elemento de su fidelidad. Julian Barnes, por ejemplo, se queja de que “135 minutes of screen time feel like the equivalent of a 350 page novel. *The project needed to be done presto, to whisk along before pricking us with seriousness at the end*” (cit. Falk 2014: 166. Cursivas añadidas).

6 Vejez, diversidad y la libertad mística

No es la vejez, ni la ralentización, las que vencen a los rebeldes, sino la Guardia Civil y la jerarquía eclesiástica. El celoso obispo avisa a las fuerzas de seguridad de que los huidos se van hacia el Monasterio de Osera. La Guardia Civil persigue

al alcalde y al cura hasta que Rocinante, camuflado de color azul, choque contra la pared del monasterio. Sancho sale indemne de la colisión, pero Monsignor Quixote sufre un traumatismo en la cabeza que le provoca algún tipo de trastorno duradero.

A primera vista, parece que la trama va a seguir el paradigma identificado por Chivers, o sea, que la discapacidad –en forma de trastorno mental– y la vejez se van a ver como aliadas inseparables. Sin embargo, este accidente y la conmoción cerebral que le provoca a Monsignor Quixote sirven para su recapitación. En un gesto vengativo, el obispo había quitado al Monsignor Quixote el derecho de repartir la comunión. Lo aísla deliberadamente de su vocación y de su comunidad católica. Si bien mucho antes del trauma ocasionado por la persecución de la burocracia, el obispo intenta tratar como una patología la libertad que Monsignor Quixote descubre en la vejez. Le advierte de que es “too ill to realise what a dangerous situation [he is] in” (Greene 2020: 137–138). Para la burocracia eclesiástica, entonces, la tercera edad vivida fuera de sus criterios y de los estereotipos solo puede entenderse como enfermedad.

Sin embargo, el estado somnábulo que experimenta el cura después del accidente le permite recuperar la capacidad de oficiar en la celebración de la eucaristía. En una de las escenas más conmovedoras de la novela y de la película, con gestos, nada más, Monsignor Quixote ofrece la comunión a su amigo comunista, quien quizá la recibe. Y, por primera vez, llama a su amigo “compañero”. En este momento, los amigos adversarios se reencuentran y así se reconcilian el humanismo y la doctrina. Como su antepasado, Monsignor Quixote se despabila y entra en otra realidad, pero dentro del sueño, y de un estado de neurodiversidad. Los santos místicos se mencionan muchas veces en la novela: quizá Greene introduce con esta escena la posibilidad de un vínculo entre la diversidad de función cerebral y las visiones más impresionantes de la tradición mística.

Después del episodio de comunión sonámbula, al alcalde le preocupa la idea de que podría haber aceptado un sacramento católico. Lo discute con los monjes de Osera, pero no recibe la respuesta que busca. Tiene que vivir con una duda. Y la vista del coche abatido le provoca más dudas aún:

The car and father Quixote had died within a few hours of each other –a broken mass of metal, a brain in fragments. He insisted with a kind of ferocity [. . .] that the human being is also a machine. But Father Quixote had felt love for this machine [. . .] the love which he had begun to feel for Father Quixote, seemed now to live and grow in spite of the final separation and the final silence– for how long, he wondered with a kind of fear, was it possible for that love of his to continue? And to what end? (2020: 185)

La condición neurodiversa de Monsignor Quixote y el cambio que provoca en sus acciones, entonces, genera un estado de ambigüedad entre sus sobrevivientes y

los que son testigos de la misa sonámbula. En este sentido, tanto la película como la novela complican la aplicación del modelo esbozado por Chivers, sobre los vínculos entre la vejez y la discapacidad en la narrativa.

Chivers cita la fórmula propuesta por David Mitchell y Sharon Snyder para entender la función metafórica de la diversidad funcional en el cine:

Film narratives rely upon an audience's making connections between external "flaws" and character motivations in a way that insists upon corporeal differences as laden with psychological and social implications. We refer to this production of disability as a visual indicator of fathomless motivations as film art's "new physiognomy" (2011: xix).

Dice, a continuación, que la vejez, al igual que la discapacidad, desempeña un papel metafórico en el cine y que, a diferencia de la discapacidad, la vejez no refiere lo insondable, sino un conjunto muy claro y bien establecido de conceptos estereotipados: "[D]ecay, decline, and imminent death [. . .] social anxiety about identity, self, and meaning" (2011: xix). Añade que: "[F]ilms about old age offer visual indicators of fathomable (knowable) rather than fathomless motivations on the silvering screen [. . .] old age on film offers a visual figure whose motivations—including an intended response— can be clearly understood" (2011: xix).

Es difícil reconciliar esta estructura y este discernimiento con lo que vemos en *Monsignor Quixote*. Para la jerarquía eclesiástica representada en la narrativa, el significado tanto de la vejez del cura, como de su estado neuro atípico es muy claro: son condiciones que equivalen a la enfermedad, la patología, la rebeldía, y la heterodoxia. Sin embargo, la jerarquía eclesiástica, tanto en la novela como en la adaptación, se representa como un sujeto irrisorio, y sus opiniones y juicios son muy poco fiables.

Para el lector de la novela y el espectador de la película, el significado de la condición neuro atípica de Monsignor Quixote es, sostendría yo, insondable en el sentido de que no sabemos si es o no consciente de sus acciones cuando suministra la eucaristía a su amigo comunista. Se podría decir que Greene emplea la neurodiversidad aquí, y el significado "fathomless" de la discapacidad, precisamente para añadir a su narrativa un elemento de misticismo y para hacer borrosa la línea entre la fe y la política. En el caso de Monsignor Quixote, su condición neurodiversa se vincula a su vejez (que lo motivó a iniciar el viaje con Sancho). Por lo tanto, el significado de su vejez también se matiza por el carácter insondable de su discapacidad. La distinción entre un valor significativo claro para la vejez y un valor significativo, pero ambiguo, para la discapacidad no es tan estricta aquí como sugiere Chivers en el "*silvering screen*".

Como espero haber expuesto en este ensayo, el análisis de las desviaciones de las normas narrativas y cinematográficas de *Monsignor Quixote* nos permite entender uno de los modelos estándares de la representación cinematográfica de la

vejez y sus vínculos con la discapacidad. Y, con los enlaces que he propuesto entre la biografía de Greene y su aproximación a la vejez, espero haber ilustrado que su originalidad y sus desvíos se conectan con la relación íntima que mantenía durante su vida con el mundo hispano y la literatura española.

Filmografía

- Aldrich, Robert. 1962. *Whatever Happened to Baby Jane?* VHS. Elite Collection.
- Arcand, Denys. 2003. *Les invasions barbares*. DVD. Artificial Eye.
- Bennett, Rodney. *Monsignor Quixote*. VHS. Metrodome.
- Bergman, Ingmar. 1957. *Smultronstället*. DVD. Studiocanal.
- Brooks, James L. 1997. *As Good as it Gets*. Sony Pictures Home Entertainment.
- Cukor, George. 1972. *Travels with My Aunt*. DVD. Warner Brothers Archive Collection.
- Lynch, David. 1999. *The Straight Story*. DVD. Spirit Entertainment.
- Polley, Sarah. 2006. *Away From Her*. DVD. In2Film.
- Saura, Carlos. 1981. *Deprisa, deprisa*. VHS. Home Vision Cinema.
- Young, Terence. 1965. *Thunderball*. DVD. Warner Home Video.

Bibliografía

- Chivers, Sally, 2011. *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, Toronto: University of Toronto Press.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha I*, Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha II*, Madrid: Cátedra.
- Durán, Leopoldo. 1995. *Graham Greene: Friend and Brother*, London: Fount.
- Durán, Leopoldo. 1996. *Graham Greene: amigo y hermano*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Falk, Quentin. 2014. *Travels in Greenland: The Cinema of Graham Greene*, Dahlonega, Georgia: University Press of North Georgia.
- Gómez, Alba/Navarro, David/Velloso, Javier (eds.). 2021. *Ficciones y límites: La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Berlín: Peter Lang.
- Goytisolo, Juan. 1978. *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona: Seix Barral.
- Greene, Graham. 1954. *The Living Room: A Play in Two Acts*, New York: The Viking Press.
- Greene, Graham. 1960. *Our Man in Havana*, London: The Reprint Society Ltd.
- Greene, Graham. 1965. *Journey Without Maps*, New York: The Viking Press.
- Greene, Graham. 1965. *The Heart of the Matter*, New York: The Viking Press.
- Greene, Graham. 1967. *The Confidential Agent*, New York: The Viking Press.
- Greene, Graham. 1969. *Travels with My Aunt*, London: The Bodley Head.
- Greene, Graham. 1970. *England Made Me*, London: William Heinemann & The Bodley Head.
- Greene, Graham. 1971. *A Sort of Life*, London: Bodley Head.
- Greene, Graham. 1980. *Ways of Escape*, New York: Simon & Schuster.

- Greene, Graham. 1984. *Getting to Know the General: The Story of an Involvement*, New York: Simon & Schuster
- Greene, Graham. 1994. *A World of My Own: A Dream Diary*, New York: Viking Penguin.
- Greene, Graham. 2019. *Doctor Fischer of Geneva or The Bomb Party*, London: Vintage.
- Greene, Graham. 2020. *Monsignor Quixote*, London: Vintage.
- Holderness, Graham. 1993. “Knight-errant of Faith”? *Monsignor Quixote* as ‘Catholic Fiction’”, en: *Literature & Theology* 7.1: 259–283.
- Lippe, Richard. 1999. “Travels with My Aunt: Romanticism and Aging”, en: *CineAction* 50: 16–19.
- Llewellyn Smith, Julia. 2000. *Travels Without my Aunt: In the Footsteps of Graham Greene*, London: Michael Joseph.
- Marín Ruiz, Ricardo. 2015. “Revisiting Rosinante: Reinterpretations of the Cervantine Character in *Rosinante to the Road Again*, *Monsignor Quixote*, and *Travels with Charley*”, en: *Epos* 31: 437–452.
- Martin, Henry. 2020. “Graham Greene used his trips to Spain after Franco’s fall to spy on left-wing parties and terror groups and report back to his intelligence bosses, new book claims”, en: *Daily Mail* (14 de mayo de 2020), en: www.dailymail.co.uk/news/article-8318499/Graham-Greene-used-trips-Spain-Francos-fall-spy-left-wing-new-book-claims.html [5.11.2022].
- Olivares Leyva, Mónica. 2015. *Graham Greene’s Narrative in Spain: Criticism, Translations and Censorship*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Scott, Walter, Sir. 1893. *Rob Roy*, Boston: Dana Estes & Company.
- Sherry, Norman. 2005. *The Life of Graham Greene: 1955–1991*, London: Pimlico.
- Thale, Jerome/Thale, Rose Marie. 1977. “Greene’s ‘Literary Pilgrimage’: Allusions in *Travels With My Aunt*”, en: *Papers on Language & Literature* 13.2: 207–212.
- Unamuno, Miguel de. 1969. “Salmo III”, en: *Obras Completas. VI Poesía*, Madrid: Escelicer: 222–224.
- Villar Flor, Carlos. 2015. “Graham Greene and Leopoldo Durán: Quixotic Companions Across Spain and Portugal”, en: *The Grove. Working Papers on English Studies* 22: 213–228.
- Villar Flor, Carlos. 2021. “Graham Greene and MI6: The Iberian Connection”, en: *Brno Studies in English* 47.2: 183–204.
- Woodward, Kathleen. 1999. “Introduction”, en: Kathleen Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press: ix–xxix.

Sobre los autores

Alejandra María Aventín Fontana. Licenciada en Filología Hispánica y Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid, Diplomada por University of Kent at Canterbury en Cultura Hispánica y Máster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad Antonio de Nebrija. Es Profesora Visitante de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de Investigación ReDiArt-XXI (Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI).

Campos de investigación: impacto de la literatura hispánica en la representación de la diversidad funcional, poesía hispánica contemporánea, feminismo y estudios de género.

Publicaciones recientes: "(Im) pactos de la poesía en la representación de la diversidad funcional. 'Peregrina de mí he ido hacia la que duerme en un país al viento: la palabra integradora de Alejandra Pizarnik", en *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); "El don de la noche: Jorge Luis Borges y la diversidad funcional", en *Ficciones y límites en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021); y "'Voy a dormir nodriza mía, acuéstame. Ponme una lámpara en la cabecera; una constelación': el verbo poético de Alfonsina Storni o cómo decir la diversidad funcional", en *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022).

María Luisa Brugarolas. Licenciada en Arte Dramático, ESAD Murcia. Máster en Artes Interdisciplinarias, San Francisco State University. Doctora con la tesis *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*, Universidad Politécnica de Valencia. Directora y coreógrafa desde el año 2005 de Ruedapiés Danza, plataforma interdisciplinar de danza inclusiva, en la que participan artistas y comunidades con y sin diversidad funcional en la creación de obra artística. Docente en el Grado de Pedagogía del Conservatorio Superior de Danza de Alicante, Área de Danza Socioeducativa Inclusiva. Miembro del Grupo de investigación ReDiArt-XXI.

Campos de investigación: danza inclusiva y performatividad, danza comunitaria y educativa, pedagogía de la danza inclusiva.

Publicaciones recientes: "Danza que vibra en una comunidad inclusiva", en *Arte y Cultura en contextos de diversidad funcional* (2022); "Danza Integrada. Comunicar la Danza en una Sociedad Inclusiva", en *Comunicar en danza* (2019); y "Danza en contextos inclusivos, educativos y comunitarios", en *Interacciones artísticas en espacios educativos y comunitarios* (2019).

Berit Callsen. 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 abril de 2017 es profesora asistente de Ciencias Culturales Románicas en la Universidad de Osnabrück.

Campos de investigación: visualidad literaria desde una perspectiva interdisciplinar, representaciones de la diversidad funcional en la literatura y cultura de España y América Latina (siglos XX y XXI), constituciones del sujeto en la modernidad española. Publicaciones recientes: "Erzählungen vom Körper – Erzählungen vom Ich: Zur Herstellung von Authentizität bei Guadalupe Nettel und Patricia de Souza", en *Re-Konstruktion des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania* (2021); con Angelika Groß (eds.), *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales* (2020).

Julio E. Checa Puerta. Licenciado en Filología Hispánica y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Titular de Literatura Española del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura en la Universidad Carlos III de Madrid y profesor visitante (Profesor Visitante) en las universidades de Giessen (Alemania), Toulouse (Francia) y Wesleyan (EE.UU.). Director del Grupo de Investigación ReDiArt-XXI. Campos de investigación: representación de imágenes de la diversidad funcional y de las imágenes de género en la literatura y las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI, teatro español de los siglos XX y XXI, historia, teoría y crítica de la literatura española y del teatro español de los siglos XX y XXI escrito por autoras.

Publicaciones recientes: con Susanne Hartwig (eds.) *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (2018); con Alba Gómez (eds.), *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022); y “En vano: explorar los límites de la danza inclusiva”, en *Ficciones y límites en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021).

David Conte Imbert. Profesor Visitante de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura y Vicedecano del Grado en Estudios Culturales en Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del Grupo RediArtXXI.

Campos de investigación: estudios de la discapacidad, poesía española, poscolonialismo, ciencia ficción, género negro.

Publicaciones recientes: “Danza y diversidad funcional en el Hexágono: procesos de creación y enseñanza desde una perspectiva de género”, en *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022); “Contra el muro: representaciones e imaginarios en la frontera México-Estados Unidos”, en *Sobre el límite: frontera, migración e identidad en la literatura y el arte actuales* (2022); “Lo que no se escucha: indagaciones sonoras en el ámbito de la discapacidad auditiva”, en *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021); con Annegret Thiem (eds.), *Literatur performativ: Spanische Lyrik der Gegenwart / Literatura performativa: poesía española actual* (2021).

Rafael García Pérez. Doctor en Filología por la Universidad de Salamanca y en Sciences du Langage por la Universidad de Paris 13, donde formó parte del equipo investigador del Laboratorio de Lingüística Informática (CNRS). Profesor titular de Lengua Española de la Universidad Carlos III de Madrid.

Líneas de investigación: historia de la lengua, especialmente lexicología y lexicografía históricas. 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.

Publicaciones recientes: con Yuko Morimoto (eds.): *De la oración al discurso: estudios en español y estudios contrastivos*, Berlín, Peter Lang, 2020; “Fuertemente atados: adverbios intensificadores en -mente y colocaciones en castellano medieval”, *ELUA*, 37, 2022, 273–292; “La preposición *en* con los verbos *descender* y *bajar*: solidaridades de rección y solidaridades léxicas” (2020); “Piedras que curan e incluso resucitan a los muertos: traducción al inglés, francés y español del sustantivo *lyfsteinn* en dos textos en antiguo nórdico (Kormáks saga y Göngu-Hrólfs saga) (2019).

Alba Gómez García. 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), y 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. Miembro del grupo de investigación ReDiArt-XXI.

Campos de investigación: representación de imágenes de la diversidad funcional y de las imágenes de género en las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI; teatro y cine español de posguerra; historia de la prensa.

Publicaciones recientes: con Julio E. Checa (eds.), *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022); con David Navarro y Javier Velloso (eds.), *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021); y “Jeder ist weise im eigenen Haus. Über ein barrierefreies Videospiel, das es noch nicht gibt”, en *Gemeinsam/together* (2022).

Susanne Hartwig. Licenciada en Filología Románica y Latina por la Universität de Münster. Tesis sobre el teatro francés después de 1945, habilitación sobre el teatro español contemporáneo. Docente e investigadora en Münster, París, Madrid, Gießen, Potsdam, Erfurt, San José de Costa Rica y Curitiba. Desde el año 2006, catedrática de Literaturas y Culturas Románicas en Passau (Alemania). Coeditora de la colección “Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts”, ed. Peter Lang/WBG Darmstadt.

Campos de investigación: ética y literatura; images of disability; representaciones cómicas de la diversidad funcional; teatro contemporáneo; narrativa contemporánea de América Latina.

Publicaciones recientes: (ed.), *Gemeinsam/together. Partizipation kognitiv beeinträchtigtger Menschen in 20 europäischen Theatern/Participation of people with learning disabilities in 20 European theatres* (2022); (ed.), *Contingencia y moral. El extranjero visto a través de la ficción* (2022); (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020).

David Navarro Juan. Graduado en Humanidades y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid, Máster en Estudios Comparativos de Literatura Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra. Personal Investigador Predoctoral en Formación en el Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura de la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del grupo de investigación ReDiArt-XXI. Realiza una tesis doctoral sobre representaciones escénicas de la diversidad funcional en el ámbito español contemporáneo.

Campos de investigación: literatura; artes escénicas; estudios culturales.

Publicaciones recientes: con Alba Gómez y Javier Velloso (eds.), *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021); y “Bailar el embarazo”: cuerpo y capacidad en el espectáculo *Grito pelao* (2018) de Rocío Molina”, en *Diversidad funcional en clave de género* (2022).

David Ojeda. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, Doctor en la Universidad de Alcalá con tesis en “Artes Escénicas y Discapacidad”, y Profesor Titular y Jefe del Departamento de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Miembro del Grupo RediArtXXI. Director de la Compañía Palmyra Teatro.

Campos de investigación: representar la diversidad funcional.

Publicaciones recientes: “Medio siglo de artes escénicas y diversidad funcional en España”, en *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*; “La inclusión artística”, en *El teatro como herramienta de cambio*; “La metaescena: la inclusión artística y la accesibilidad espectacular”, en *Inclusión, integración, diferenciación* (2020).

Ryan Prout. Alumno de Totton Sixth Form College. Estudios de Doctorado en Filología Hispánica en Trinity Hall, Cambridge University. Profesor Investigador en la Universidad de Oxford desde 1996 hasta 2000. Desde 2018 es Profesor Lector en Filología Hispánica y Culturas Visuales en la Universidad de Cardiff. Campos de investigación: narrativa contemporánea y culturas visuales de España y Latinoamérica, Disability studies, cómics y medicina gráfica, etología, estudios LGBT, y estudios del dolor y escatología. Miembro del Grupo RediArtXXI. Publicaciones recientes: “Made to measure: *The Dress* and the Politics of Sexual Citizenship” en *Short Film Studies* (2022); “Smouldering Village Beliefs: Gender, Disability and the Persistence of Metaphor in Critical Interpretation and Adaptation of “The Withered Arm””, en *Diversidad funcional en clave de género* (2022); y “Gated Reverb: Queering the Pitch in *Trade Queen*”, en *Short Film Studies* (2021).

Nerea Sánchez Soria. Graduada en Periodismo y en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Máster en Teoría y Crítica de la Cultura. Doctoranda en Humanidades con una tesis sobre la vejez en el flamenco: un análisis estético y social. Docente en la Universidad Carlos III de Madrid durante el curso 2021–2022.

Javier Luis Velloso Álvarez. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y Máster en Lengua y Literatura Españolas Actuales por la Universidad Carlos III de Madrid. Desde el año 2017, es becario predoctoral FPU y docente en la misma universidad, así como integrante del grupo de investigación ReDiArt-XXI.

Campos de investigación: literatura, compromiso y memoria, estudios de género y diversidad en la literatura.

Publicaciones recientes: “*Lectura fácil* y *Catalina*: analogías radicales entre sexualidad femenina y discapacidad”, en *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura* (2022); y “*La mirada de los peces*, de Sergio del Molino: muerte digna y discapacidad entre la realidad y la ficción”, en *Ficciones y límites: La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021).