

DE GRUYTER

REPRESENTACIONES CÓMICAS DE LA DISCAPACIDAD

ENTRE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN

*Editado por Susanne Hartwig
y Soledad Pereyra*

IMAGES OF DISABILITY

DE
|
G



Representaciones cómicas de la discapacidad

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 8 / Volumen 8

Representaciones cómicas de la discapacidad



Entre inclusión y exclusión

Editado por
Susanne Hartwig y Soledad Pereyra

DE GRUYTER

Supported by Universität Passau



ISBN 978-3-11-154620-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-154627-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-154672-8

ISSN 2569-586X

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111546278>



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: 2024943613

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 Susanne Hartwig and Soledad Pereyra, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Artystarty/iStock/Getty Images Plus

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Contenido

Susanne Hartwig

Representaciones cómicas de la diversidad funcional entre inclusión y exclusión: introducción con dos ejemplos (*La perspectiva del suricato; Olvido y León*) — 1

I El cuerpo diverso en el escenario

Julio E. Checa Puerta

Humor, Pastiche y diversidad funcional en escena: *Supernormales*, de Esther Carrodegua — 21

Luisa García-Manso

Teatro documental, diversidad funcional y humor en *Alicias buscan Maravillas*, de Lucía Miranda — 37

David Navarro Juan

La figura del bufón en el teatro de Angélica Liddell: revisiones de la diversidad funcional en la escena contemporánea — 55

Soledad Pereyra

La experiencia del humor y el humor de la experiencia en *Superabile* (2015) del Teatro La Ribalta — 71

II Humor y discapacidad frente a la creación

Pía Gutiérrez

Entrevista al director Francisco Medina (Chile) director de la obra *Preludio* (2021) — 93

David Ojeda Abolafia

***Habitantes de Urano*: el universo del pluriverso — 103**

III Lo cómico en la narrativa gráfica, cinematográfica y literaria: entre inclusión y exclusión

Berit Callsen

Lo cómico a contracorriente – Autismo, percepción sensorial y corporalidad en la novela gráfica *Ted, drôle de Coco* de Émilie Gleason — 121

Katarzyna Nowak-McNeice

Autism, Comedy, Ambiguity: Naoki Higashida's *The Reason I Jump* and John Elder Robison's *Look Me in the Eye* — 139

Ryan Prout

No Laughing Matter? Comedy Soft Spots, Hard Kernels and the Epistemology of Disability in *The Red Chapel* — 151

Alejandro Fabián Gasel

Rumor, sarcasmo y burla en el desastre lento. Lectura de la narrativa argentina reciente sobre y desde la diversidad funcional — 171

Malena Pastoriza

La risa canalla: ironía y grotesco en la obra de Leónidas Lamborghini — 187

Sara Torres

Rompiendo las alas del capacitismo: humor y vitalismo *crip* para narrar el mal de Parkinson — 203

Sobre las autoras y los autores — 217

Susanne Hartwig

Representaciones cómicas de la diversidad funcional entre inclusión y exclusión: introducción con dos ejemplos (*La perspectiva del suricato; Olvido y León*)

1 Discapacidad, risa, inclusión y exclusión

Las desviaciones físicas, psíquicas o cognitivas suponen un problema considerable a la hora de realizar películas u obras teatrales de contenido cómico. Las sociedades exigen un comportamiento correcto frente a personas cuyo aspecto físico, comportamiento o forma de comunicación se desvía considerablemente de la normalidad sin que la culpa de estas desviaciones pueda atribuirse a estas personas.¹ De hecho, representarlas en clave cómica o reírse de ellas es una empresa arriesgada: esta acción puede parecer irrespetuosa e indecente y agravar la exclusión social que las personas afectadas sufren en la realidad cotidiana. La risa se puede transformar rápidamente en crueldad. La representación cómica de la discapacidad es sospechosa de ridiculizar ilícitamente un grupo de personas ya marginalizadas, porque se parece a una sanción social —que castiga la desviación para defender y consolidar la norma (véase Zipfel 2017: 66)— por un defecto que la persona sancionada es incapaz de remendar. Puesto que en la vida social los encuentros entre personas con y sin discapacidad están marcados por tabúes, tensiones subyacentes y sentimientos de incomodidad,² la risa provoca fácilmente

1 Es de suponer que se trata de una regla general en cualquier sociedad del mundo, es decir, una constante en la percepción y el tratamiento de las personas etiquetadas como “discapacitadas”, “disabled”, “behindert”, etc. Sin embargo, todavía faltan más estudios comparativos como los de Neubert/Cloerkes (1987). El término *diversidad funcional* se acuña en 2005 (Romañach/Lobato 2005) para reemplazar otros términos considerados peyorativos, como *discapacidad* o *minusvalía*. Puesto que la risa y lo cómico provienen a menudo de una incongruencia entre una exigencia social y su cumplimiento (imperfecto), el término *discapacidad* parece más adecuado, además de llamar la atención sobre el prejuicio que atribuye automáticamente una connotación negativa a esta condición. Por eso, en la presente contribución utilizaré indistintamente los términos *diversidad funcional* y *discapacidad*.

2 La interacción se percibe como anormal (véase Kastl 2017: 190–191); véanse también las descripciones de Goffman (1963) sobre las interacciones sociales con personas estigmatizadas.

Susanne Hartwig, Passau

un sentimiento de vergüenza, sentimiento que, en muchos contextos, conduce a las personas con y sin diversidad funcional a evitarse mutuamente.

Sin embargo, la risa crea también un distanciamiento frente a las deficiencias humanas que puede resultar un alivio y una manera de reducir las tensiones que resultan del contacto con ellas. A través de lo cómico se constituye una “comunidad de la risa” (*Lachgemeinschaft, laughing community*), un grupo social capaz de integrar a personas con y sin discapacidades y servir así de instrumento poderoso para crear una sociedad más inclusiva. Al mismo tiempo es capaz de conducir a la exclusión y por ello la protección contra este potencial destructivo debe estar a la altura de la amenaza.³ La tensión que resulta de esta tiene también un gran potencial dramático, por ejemplo, en el teatro y el cine. Es muy probable que, a raíz de este poder ambivalente, lo cómico y la risa se experimenten más intensamente, ya sea como un signo de solidaridad o de desprecio respectivamente, cuando se refieren a la discapacidad.

Lo que reúne a las personas con y sin discapacidades y, por lo tanto, lo que puede convertirse en su denominador común, es el hecho de que la *conditio humana* alberga intrínsecamente una multitud de incongruencias cómicas. Cualquiera ser humano es potencialmente ridículo por la discrepancia entre, por un lado, su anhelo de ser reconocido por la comunidad social y por su deseo de actuar de acuerdo con las normas e ideales de esta, y, por el otro lado, los defectos y las limitaciones corporales y mentales inevitables (Göktürk 2017: 165). Plessner (1982: 299) considera al ser humano como intrínsecamente cómico por pertenecer al mismo tiempo a varios planos existenciales: es un individuo, pero también un ser social; se quiere una persona moral, pero está condicionado por su cuerpo y su mente, y su espíritu está inextricablemente ligado a su cuerpo. Por eso choca constantemente con alguna norma.⁴

³ Fuera de un contexto adecuado, lo cómico puede dañar y hasta destruir la sensibilidad hacia los grupos sociales vulnerables. En este caso, en tanto la risa supone un acto de violencia contra las personas con discapacidad, se requiere una regulación normativo-ética (véase Kastl 2020; Gottwald 2009; sobre lo cómico moralmente aceptable véase Gaut 1998).

⁴ Texto original: “[Der Mensch gehört] mehreren Ebenen des Daseins zugleich [an]. Die Verschränkung seiner individuellen in die soziale Existenz, seiner moralischen Person in den leibsee-lisch bedingten Charakter und Typus, seiner Geistigkeit in den Körper eröffnet immer wieder neue Chancen der Kollision mit irgendeiner Norm” (Plessner 1982: 299; la traducción es nuestra). Sobre las teorías acerca de lo cómico provocado por la incongruencia véase también Hartwig (2022).

2 Estado de la cuestión

El análisis de los factores que condicionan una representación positiva de la discapacidad en clave cómica —un análisis que requiere una distinción precisa entre el reírse *con* y el reírse *de*— cobra una importancia especial a la luz de la Convención de la ONU sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Adoptada en 2006 y firmada desde entonces por casi todos los países del mundo, su objetivo es promover una mayor conciencia social con respecto a las personas con discapacidad y combatir los prejuicios contra ellas.⁵ Para conseguirlo, es imprescindible desarrollar también las teorías sobre las representaciones cómicas de la discapacidad y su potencial para realizar una inclusión social a través de unas “comunidades de la risa”. Hasta la fecha, no obstante, los *disability studies* solo prestan una atención marginal a este tema,⁶ y los análisis de textos, películas y obras teatrales no lo abordan sistemáticamente. Gottwald analiza la relación entre lo cómico y la desviación de la norma desde la Edad Media (Gottwald 2010: 234–235; véase también Gottwald 2013) y Kastl (2020) aborda las representaciones cómicas de la discapacidad en una entrada de un manual de manera sucinta y general. Salvo estos textos, no se conoce ninguna investigación sobre las diferentes formas de lo cómico, de la risa y de las “comunidades de la risa” en relación con discapacidades ni en la sociología, ni en los estudios literarios, fílmicos o teatrales alemanes, románicos o anglosajones. Existen estudios particulares sobre el *disability humor* y el *crip humor*,⁷ pero se echa en falta una diferenciación de distintas “comunidades de la risa” y sus formas respectivas de construirlas. El tiempo posterior a los años setenta del siglo XX es de un interés particular, cuando el Movimiento por los Derechos de las Personas con Discapacidad arranca en varias partes del mundo.

5 Véase una parte del texto original del artículo 8 de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad: “Los Estados Partes se comprometen a adoptar medidas inmediatas, efectivas y pertinentes para: [. . .] Luchar contra los estereotipos, los prejuicios y las prácticas nocivas respecto de las personas con discapacidad, incluidos los que se basan en el género o la edad, en todos los ámbitos de la vida [. . .]” (Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, art. 8, <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-s.pdf>). El debate académico actual en los *disability studies*, fuertemente influenciado por la sociología y la pedagogía (véase, por ejemplo, en el ámbito alemán Cloerkes 2007; Waldschmidt/Schneider 2007; Kastl 2017; Waldschmidt 2020), está dominado por las cuestiones relativas a la aplicación de esta Convención, especialmente bajo la perspectiva de la inclusión. En ningún caso se menciona el potencial de las posibles “comunidades de la risa”.

6 Véase, por ejemplo, el capítulo “Discapacidad y humor” en Berger (2013: 198–203).

7 Véase Reid/Stoughton/Smith (2006); LeBesco (2004); Albrecht (1999); Abujbarah (2019). Sobre lo cómico y la discapacidad en general véase Berger (2012); Palacios (2013); Shultz/Germeroth (1998); Stronach/Allan (1999).

En cambio, los estudios teóricos sobre la naturaleza y los efectos de lo cómico y la función de la risa en general abundan en los estudios literarios, teatrales, fílmicos y culturales. Sistematizan las manifestaciones concretas de lo cómico, sus funciones sociales y sus efectos sobre la psique humana tal como el desahogo, la distensión, el alivio y el placer, pero también la perturbación y hasta la destrucción del orden social.⁸ Eco llama lo cómico un “umbrella term” (Eco 1984: 1). Numerosas son las teorías sobre la esencia de lo cómico. Proviene de distintas disciplinas y cuentan con nombres tan ilustres como Aristóteles, Immanuel Kant, Friedrich Theodor Vischer, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Sigmund Freud, Luigi Pirandello, Helmuth Plessner o Mijaíl Bajtín.⁹

Los tres paradigmas dominantes, retomados y modificados una y otra vez en la estética, la filosofía, la psicología, la sociología, la antropología y las ciencias cognitivas, así como en los estudios literarios y de comunicación,¹⁰ son los siguientes:

- la teoría de la superioridad, teoría que remonta a Thomas Hobbes, según la cual el que se ríe se asigna una posición superior frente a la persona ridiculizada (véase al respecto Zipfel 2017: 66),
- la teoría del alivio (*Entlastung*), teoría defendida prominentemente por Sigmund Freud, según la que el que se ríe se desahoga y se libera de una carga psíquica, y
- la teoría del contraste o de la incongruencia, según la cual lo cómico resulta de un choque entre dos polos opuestos (cf. Bachmaier 2005: 124).

Además, se pueden diferenciar distintos blancos de la risa. Es posible reírse

- de una persona o de un grupo de personas (por ejemplo, la sociedad mayoritaria o las personas discapacitadas entendidas como grupo social); se trata de lo cómico inherente a un personaje (*Figurenkomik*),
- de una cosa (por ejemplo, una discapacidad); se trata de lo cómico inherente a un objeto (*Sachkomik*),
- de un proceso social (por ejemplo, un comportamiento codificado en un contexto determinado); se trata de lo cómico inherente a una situación (*Situationskomik*), o

⁸ Véase Preisendanz (1976: 411); sobre la teoría de la incongruencia, de la superioridad o del alivio cómico (o sea, una disminución de la ansiedad/*Entlastung* en la terminología de Freud) véase Wirth (2017a: 130).

⁹ Véanse, por ejemplo, los manuales de Wirth (2017) y de Attardo (2017), así como las colecciones de textos en Bachmaier (2005) y Figueroa-Dorrego/Larkin-Galinanes (2009).

¹⁰ Sobre una sistematización de estas teorías véase sobre todo Wagner (2017: 27) y Müller-Kampel (2012).

- de lo cómico mismo (por ejemplo, un efecto cómico gestado a partir de otro efecto cómico); se trata de lo cómico reflexivo (*reflexive Komik*).

Una ambivalencia fundamental radica en la naturaleza misma de lo cómico: el modo en el que se percibe depende del observador y de sus criterios subjetivos. En última instancia, es este observador quien decide, por ejemplo, sobre el carácter inofensivo u ofensivo de una situación cómica (véase Zipfel 2017: 65) porque lo que desde una perspectiva determinada parece divertido, puede parecer hasta trágico desde otra. Efectivamente, Iser considera lo cómico un “fenómeno de oscilación” (*Kippphänomen*), o sea, el desencadenante de un proceso que alterna dos posiciones contrarias que se cuestionan mutuamente, lo cómico convirtiéndose en lo trágico y viceversa (Iser 1976: 399–400). De esta manera, dos perspectivas distintas alternan sin que una de ellas se suprima definitivamente.¹¹ La parte trágica que se esconde en lo cómico, que a menudo es perturbadora en la vida real, puede aprovecharse estéticamente para crear efectos de intensa ambivalencia propensos a suscitar emociones fuertes y perdurables.

La risa, o sea, la reacción que lo cómico provoca, se considera en muchas teorías una respuesta directa e inmediata a la ambivalencia intrínseca de la *conditio humana*. Plessner (1982: 299) habla de una reacción adecuada a un conflicto que surge del hecho de que lo cómico es siempre también angustiante por marcar una discrepancia entre un deseo y la realidad. Según Plessner, la risa se apodera de una persona cuando esta se siente incapaz de enfrentar una situación de forma objetiva (*ibid.*) y tiene así un efecto liberador: distancia a la persona que se ríe de lo que causa su risa. Ya Henri Bergson (1938 [1900]) hace hincapié en este efecto de distanciamiento cuando afirma que la risa requiere una anestesia temporal del corazón para ser eficaz.¹² Bergson asocia la risa a un endurecimiento del carácter. Stierle subraya que, al reírse, una persona se convierte en un mero observador de una situación (1976: 372). Se libera de la empatía con la persona afectada por las incongruencias cómicas (Zipfel 2017: 62). Al mismo tiempo crea una comunidad instantánea entre las personas que se ríen porque las conecta convirtiéndolas en cómplices, como afirma el escritor popular alemán Robert Gernhardt (2000: 456) en su libro *Was gibt's denn da zu lachen? (¿De qué te ríes?)*. Además, la risa hace referencia a la

¹¹ Las teorías de lo cómico se tratan también en Eco (1984); Gaut (1998); Heinrich (1986); Iser (1976); Kaul/Kohns (2012); Kindt (2009; 2017); Lüthe (2017); Preisendanz/Warneck (1976); Schwind (2001); Unger (1995); Veatch (1998); Wagner (2017); Wilde (2018).

¹² Véase la frase central: “Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur” (Bergson 1938: 18).

manera con la que las personas se relacionan con sus propios cuerpos, con las posibilidades y restricciones corporales.¹³ De ahí su cercanía con la discapacidad.

3 “Comunidades de la risa”

Uno puede reírse con otra persona (o un grupo de personas) en detrimento de una tercera persona (o un grupo de personas). Así se constituye una “comunidad de la risa” que se demarca contra las demás personas (no incluidas en la risa). Bajo algunas circunstancias, las “comunidades de la risa” no tienen este carácter excluyente, por ejemplo, cuando lo cómico se apoya en un humor conciliador, en el *nonsense*,¹⁴ en lo grotesco o en un juego lingüístico con doble sentido. La risa pierde su carácter inofensivo cuando la exclusión provocada por una “comunidad de la risa” se quiere definitiva y corrobora una marginalización social ya existente. Pero tampoco sirve a las personas vulnerables si nadie se atreve a transformarlas en blancos de la risa porque así se crea un tabú y los tabúes intensifican una separación social.¹⁵ Por eso, en el contexto de la discapacidad, es imprescindible preguntar por los factores que condicionan una risa inclusiva o, al contrario, excluyente.

A través de lo cómico, las personas con discapacidad pueden también constituir su propio *peer group* solidario como forma de auto-empoderamiento. Con el ya mencionado *crip humor* pueden criticar el comportamiento social considerado normal y destacar que lo que se considera la discapacidad de un individuo es en realidad una falta de capacidad de la sociedad entera (véase Zipfel 2017: 68). En este caso, no es la (persona con) discapacidad la que provoca la risa, sino la forma (equivocada) en que la sociedad la trata. A través de una representación cómica y por medio de la risa, un mundo alternativo se constituye en el que la

¹³ La risa, a su vez, puede diferenciarse en una risa activa y subversiva (Bachtin 1990), una risa reactiva (Plessner 1982; Kablitz 2007) y una “risa como trabajo” (Heinrich 1986), siendo esta última una forma de manejar y procesar los conflictos psíquicos. Sobre teorías de la risa véase Apte (1985); Berger (1997); Bergson (1938); Billig (2005); Boyd (2004); Gutwirth (1993); Kamper/Wulf (1986); Swabey (1961); Titz/Kühn (2010); Vogel (1992); Wende (2008). Véase también los *humor studies* y la *gelotología* (o sea, los estudios sobre la risa), esta última fuertemente influenciada por la psicología y con énfasis en los métodos de terapia (véase Prütting 2013). En ninguna de las dos líneas de investigación existen estudios sobre las “comunidades de la risa” o la función de lo cómico en relación con la discapacidad.

¹⁴ La incongruencia cómica es la base del *nonsense* (bobadas, disparates, tonterías). No se trata del simple sinsentido, sino que se constituye más bien un mundo paralelo al mundo racional.

¹⁵ Eso afirma Kastl (2020: 253) que señala que la solidaridad con una persona que nunca es el blanco de la risa es tan poco segura como la solidaridad con una persona que siempre es el blanco de la risa.

persona con discapacidad adquiere una nueva posición social: es la figura principal en la comunidad de los que rompen las normas, por cierto, una comunidad que no se ríe de las personas sin discapacidad sino solo de las que no conceden los mismos derechos a todas las personas y los que no respetan a todos, sea lo que sea su tipo de diversidad. En este contexto, la risa es el signo de una autoafirmación, ya que invita a identificarse y a solidarizarse con las personas con discapacidad (véase Zipfel 2017: 67).

Podemos ilustrar esta construcción de una “comunidad de la risa de empoderamiento” con la obra teatral *La perspectiva del suricato*.¹⁶ Narra la génesis de una comunidad de seis “raros”, o sea, de seis personajes marginalizados por la gente “normal” de una ciudad que expulsa a los “anormales”; entre ellos: una persona ciega (El Luchador), una sorda (La Mujer de la Tierra) y otra, con síndrome de Down (La Mujer Pequeñita). Desde un simple grupo de personas juntas por la necesidad de sobrevivir, los seis “raros” se transforman en “los suricatos”: no excluyen a nadie y consideran que cada uno de sus miembros es útil para la sobrevivencia de la comunidad. No solo aprecian este tipo de convivencia, sino que lo reivindican para todos. De hecho, un día, los “suricatos” se proponen volver a la ciudad para ofrecer a los ciudadanos unirse a su grupo. Se entrenan para este contacto con los “normales” y desfilan con paso militar bajo un ritmo marcado por El Luchador. Este les pregunta: “¿Qué queremos parecer?”, y los demás contestan en coro: “¡Normales!” Siguen las preguntas y las respuestas de la manera siguiente:

El Luchador.- Y ¿qué somos?

El Inventor.- Discapacitados

La Chica Atada.- Diversos

La Mujer de la Tierra.- Pacientes.

El Inventor.- Diferentes.

El Hombre del Farol.- Diversidad múltiple

La Chica Atada.- Enfermos mentales.

La Mujer de la Tierra.- Despistada.

La Chica Atada.- Paranormales.

El Hombre del Farol.- Pensamientos divergentes en este mundo capitalista.

La Mujer Pequeñita.- Especial.

Deciden transformarse, adquirir una apariencia normal y empieza la parte más bufo de la obra. Cada personaje se transforma en una “persona normal” que no es otra cosa que una caricatura de un prototipo social: la mujer seductora, la mujer desbarbillada, la mujer adorable, el hombre importante, el hombre que habla de

¹⁶ Compañía Deconné, Creación y Dirección: Pepe Galera/Rocío Bernal; Estreno: 2020; véase el “Dossier” de presentación de la obra (Cía Deconné 2020).

asuntos importantes, el hombre que juzga y el hombre que se interesa por cosas normales. Mientras representan a estos personajes estereotipados, todos adoptan una pose extremadamente artificial. Resulta patente que Robert Gernhardt (2000: 464) acierta diciendo que la *vis comica* surge de la necesidad de la desfiguración, la negación y la suspensión de la realidad. La caricatura suscita la risa del público que se distancia automáticamente de las caricaturas y se junta a la “comunidad de la risa” de los “raros”. La risa afirma que los “raros” son los cuerdos y preferibles a los “normales” de lejos. La distinción entre “normal” y “raro” se sustituye por la distinción entre “auténtico” y “caricaturesco” para facilitar la identificación con los “suricatos”. Las parias se constituyen como el núcleo de una sociedad más humana.

La escena muestra la facilidad que tiene la risa para crear una comunidad entre las personas con y sin discapacidad. El mecanismo se basa en la creación de una nueva distinción que incluye a los “raros” en la “comunidad de la risa” a base de un distanciamiento efectuado por las caricaturas. Los mecanismos del orden social habitual parecen extraños y se revelan contingentes cuando la representación cómica inhibe los automatismos con los que son percibidos y entendidos. En el fondo, cambia el enfoque y se construye simplemente un mundo paralelo. *Strictu sensu* la obra practica una sustitución (*substitution* en la terminología del psicólogo Daniel Kahneman), “the operation of answering one question in place of another” (Kahneman 2012: 97). En vez de preguntar por una inclusión real, llena de obstáculos y de dilemas, la obra opta por una sociedad utópica en la que ya no se habla de normalidad sino de autenticidad.

4 Ambivalencia

Cloerkes (2007; 2014) habla de un conflicto normativo fundamental que surge cuando las personas con y sin discapacidad se encuentran. Las expectativas sociales sobre lo que se considera normal exigen ciertas características físicas y cognitivas de las personas o determinadas acciones, actuaciones y adaptaciones que las personas con discapacidad solo pueden proporcionar de forma limitada. De esta manera infringen las reglas sociales, lo que, bajo condiciones normales, conlleva inevitablemente unas sanciones sociales tal como la estigmatización o la exclusión. Sin embargo, estas sanciones “normales” no se aceptan en el caso de la discapacidad, ya que la desviación no se considera voluntaria.¹⁷ La simultaneidad de

¹⁷ Al mismo tiempo, la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad crea unas normas y valores nuevos: por ejemplo, se exige la participación incondicional de las personas con discapacidad en la vida social.

la infracción de las normas, por un lado, y la interdicción de sanciones, por otro, provoca un sentimiento de inseguridad sobre cómo comportarse de manera correcta. Es evidente que muchas personas intentan sustraerse a tales situaciones en vez de manejarlas. Pero la evasión fortalece la separación de las personas con y sin discapacidad y el tabú echado sobre la discapacidad.

A menudo la ambivalencia no se percibe directamente (Katz 1981: 7) y se oprime una de las dos emociones en conflicto (Katz 1981: 10), por ejemplo, bajo forma de una compensación: la persona no habituada a las personas con discapacidad intenta actuar lo más correctamente posible y exagera los miramientos.¹⁸ Si no existe una idea clara sobre el comportamiento adecuado, los individuos suelen recurrir a los estereotipos y prejuicios aprendidos a una edad temprana y la discapacidad se convierte en el punto de referencia único y dominante (Cloerkes 2014: 132) para evaluar la situación. Se forma una suerte de callejón sin salida para la convivencia de personas con y sin discapacidad bajo las normas sociales existentes. La risa y lo cómico pueden constituir una válvula de escape que reduce la tensión y crea un nuevo espacio para conciliar mejor las exigencias contradictorias de la vida social en común.

Si la discapacidad se aborda desde una perspectiva cómica, el tabú relacionado a ella se debilita y la vergüenza que muchas personas sin discapacidad suelen sentir en la presencia de personas con discapacidad pierde su impacto. Sin embargo, el escarnio y la discriminación están al acecho cuando el tabú se levanta. Este peligro latente hace que las representaciones cómicas de la discapacidad sean proclives a provocar sentimientos ambivalentes.¹⁹

En las situaciones no pragmáticas —por ejemplo, en todos los contextos estético-ficcionales como el teatro, el cine o la literatura— la ambivalencia no tiene por qué disolverse. Las ideas abiertas a distintas interpretaciones y las contradicciones pueden permanecer, aun más en situaciones cómicas. Las perspectivas innovadoras surgen en contextos inusuales y sorprendentes donde la ambivalencia sirve de medio para perturbar la percepción habitual y los prejuicios arraigados sobre la discapacidad.

Ilustraremos este juego con la ambivalencia a través de una escena de la película *Olvido y León* (2019),²⁰ la secuela de la película *León y Olvido* (2004). En

¹⁸ Katz (1981: 25) habla de una “ambivalence-induced behavioral amplification”.

¹⁹ Bajo *ambivalencia* entendemos, en general, una oscilación entre sentimientos, deseos, pensamientos, y juicios opuestos en las comunicaciones, acciones e interacciones sociales. En su calidad de conflicto interior, la ambivalencia puede provocar sentimientos de ansiedad por la sensación de desorden y de la pérdida del control (Bauman 1992: 13–14). La tensión que crea esta sensación bloquea la capacidad de elegir una de las dos alternativas opuestas. Sobre la ambivalencia en relación con la discapacidad véase Hartwig (2020a).

²⁰ *León y Olvido* (2020); guion y dirección: Xavier Bermúdez; Xamalú filmes.

ambas, se cuenta la convivencia de dos gemelos: León, que tiene el síndrome de Down, y Olvido, que no tiene una discapacidad, pero que busca a duras penas la estabilidad en su vida. En *Olvido y León*, León recién fue despedido del trabajo en una gasolinera, y Olvido se ve frustrada en sus intentos de trabajar como actriz en un momento de su vida en que está a punto de perder el subsidio de paro. Por ende, Olvido pasa por unos momentos profundamente depresivos que enfrenta haciéndose daño a sí misma. Sufre las consecuencias de la crisis económica en España y también de unos traumas personales no especificados. León cuida de ella y le ayuda con los trabajos domésticos, pero, al mismo tiempo, depende de ella y de su capacidad de ganar dinero. En esta situación desesperante, un rico casero se presenta a los gemelos y le propone un matrimonio concertado a Olvido. Esta intenta suicidarse, pero León la descubre a tiempo y organiza su traslado al hospital. Al final, Olvido se casa con el rico y la película cierra con un final abierto. Después de haber sido profundamente conmocionada por ser testigo del rescate de un cadáver de una suicida en el río, Olvido encuentra un momento de profundo sosiego en una tienda de un circo ambulante en la que se refugia en compañía de su hermano porque les sorprende una tormenta.

La secuencia que aquí nos interesa (OL: 1:22:14–1:25:21) tiene lugar en el hospital donde León visita a Olvido, quien comparte la habitación con una mujer con las vendas en los brazos como ella: aparentemente es otra suicida frustrada. En la escena anterior, una asistente social dio el consejo a Olvido de hablar mucho de su intento de suicidio y de nombrarlo cuantas veces pueda.²¹ Después de un fundido, vemos un ramo de rosas y escuchamos a León leyendo unas estadísticas. Está sentado al lado de la cama de Olvido, con una tableta delante suyo y, tomando al pie de la letra el consejo de la asistente social, les comunica a las dos mujeres cuantas informaciones encuentra en internet sobre suicidios en España y en Europa. Les lee datos y cifras y los comenta con unas observaciones altamente cómicas por la incongruencia entre la situación desoladora en la que se encuentran las dos mujeres en recuperación y el tono de voz lleno de curiosidad y de incomprensión de León. Él habla con sentido común, pero sin la menor capacidad para la abstracción y la empatía. Por ejemplo, comenta la información de que en España hay más suicidios fallidos de mujeres que de hombres con las palabras: “Menos mal, hay que reconocer que, para ciertas cosas, sois más torpes” (OL: 1:22:40–1:22:44). Cuando lee la expresión “11,6 de cada cien mil habitantes” le parece extraño que puedan suicidarse un número de personas no entero y con deci-

²¹ Dice: “Es bueno que no sea un tabú para ti. Que hables. que hables con León, con tus amigos, con quien sea. Suicidio, suicidio, suicidio. A los fantasmas les espanta la palabra. (Pausa. A Olvido) Suicidio. (Pausa. A León) Suicidio” (OL: 1:21:51–1:22:08).

males; aquí, las dos mujeres vendadas sonríen por primera vez (OL: 1:23:27). La situación cobra su lado cómico también en torno a las posiciones estáticas de los tres personajes implicados: las mujeres tumbadas en la cama, en la postura típica del enfermo pasivo y sufrido, y León sentado en el sillón en la postura típica de un médico o de un profesor y cuidador que insiste en no dejarlas a solas y les transmite informaciones técnicas que no vienen al caso.

Las mujeres intentan deshacerse de él, pero León sigue imperturbable, para terminar su paso por las estadísticas con la información más contingente de todas: “Esto os va a interesar: El mes con más suicidios en España es junio. [Pausa] No dicen por qué” (OL: 1:24:48–1:25:00). A raíz de este comentario de León, la mujer que comparte la habitación con Olvido hace un chiste y ambas mujeres se echan a reír (OL: 1:25:11). Es el primer signo de vitalidad de ellas, su primera reacción positiva que promete una recuperación de las ganas de vivir después del intento de quitarse la vida. De hecho, León consigue su objetivo: ayudar a su hermana a salir del pozo y a sanar. Es capaz de sacarle una risa en una situación de peligro existencial y de ahuyentar la gravedad de la situación. Él mismo no entiende por qué las mujeres se ríen.²² Pero muestra claramente un afecto incondicional hacia su hermana y una férrea voluntad de apoyarla.

La secuencia analizada es cómica por la incongruencia entre la gravedad de la situación y la despreocupación ingenua de León. Al mismo tiempo se intuyen las dificultades que tiene una mujer como Olvido al convivir con él. La experiencia que la secuencia transmite es ambivalente: revela a la vez la capacidad y la incapacidad de León y lo presenta como una compañía al mismo tiempo saludable y perjudicial. Saludable porque León es gracioso y quita gravedad a las crisis y a los problemas de la vida; perjudicial porque no es capaz de asumir las responsabilidades de una vida social llena de conceptos abstractos. No entiende el estado de ánimo de los demás ni sabe leer entre líneas. En consecuencia, obliga a su hermana a cuidar de él como de un niño que no crecerá jamás. En la escena descrita, la incongruencia potencialmente dolorosa entre la complejidad de la realidad y la perspectiva muy limitada de León desemboca en una risa, lo que evita que la película se incline hacia la tragedia. En *Olvido y León* vemos lo que Zipfel afirma sobre las representaciones cómicas en general: relativizan una incongruencia potencialmente amenazante a través de la risa, pero sin suprimir del todo la amenaza (Zipfel 2017: 63).

²² León dice: “No sé de qué os reís.” La mujer desconocida explica: “Es que las estadísticas no sirven ni para envolver el pescado” (OL: 1:25:13–1:25:20).

5 Representaciones cómicas ficcionales

La vida social cotidiana y las representaciones ficcionales (literatura, teatro, cine etc.) difieren fundamentalmente respecto a la seriedad que lo cómico implica, por ejemplo, la posible ofensa que es capaz de causar. En una representación ficcional, una discapacidad puede presentarse como si fuera inofensiva y carente de graves consecuencias.²³ Por ejemplo, las representaciones cómicas ficcionales de la discapacidad no deben tener en cuenta las reacciones “oficialmente deseadas” o “correctamente modificadas”²⁴ como en la vida real. Por eso los textos ficcionales pueden socavar las expectativas sociales con respecto a la decencia y mostrar reacciones afectivas reprimidas. Les es posible llamar la atención sobre los tabúes sociales y los sentimientos silenciados, muchas veces en beneficio de las personas con discapacidad, en tanto se crea consciencia de los mecanismos de exclusión social que en la vida cotidiana pasan desapercibidos. La ficción dispensa al espectador de reaccionar y de actuar, ya que la realidad está suspendida, sin que la referencia a la realidad desaparezca por completo.

Para evaluar una representación ficcional cómica de la discapacidad hay que tener en cuenta una cantidad de factores tales como el motivo de la risa, su expresión, el autor de la risa y sus aliados, el objetivo de la risa, las condiciones contextuales, los medios de comunicación, así como el diseño lingüístico y formal del texto. También es necesario distinguir entre varios tipos de lo cómico, así como entre sus respectivos blancos. Cada forma de lo cómico tiene un potencial específico para formar una “comunidad de la risa”, y, por ende, para la inclusión o la exclusión de las personas con discapacidad. Eso vale especialmente para aquellas con “discapacidad cognitiva”, ya que estas no disponen siempre de los requisitos necesarios para entender ciertos tipos de lo cómico, como la ironía o el doble sentido.

Un mayor interés del análisis textual radica en la pregunta por el carácter ofensivo o inofensivo de lo cómico y de la risa, ya que plantea el problema de su violencia (latente). Es posible que la discapacidad misma no sea grave, de manera

²³ Véase Zipfel 2017: 61; Zipfel se refiere a las observaciones de Gutwirth (1993) sobre la serie animada *Tom y Jerry*.

²⁴ El sociólogo alemán Cloerkes (2014) habla de una ambivalencia aprendida durante la socialización frente a la discapacidad, ambivalencia que se debe al hecho de que una persona sin diversidad funcional puede tener dos reacciones contrarias al enfrentarse con la diversidad funcional: por un lado, una “reacción originaria” que se basa en lo que se ha aprendido sobre las sanciones contra todo tipo de desviaciones; por otro lado, una reacción “oficialmente deseada” que exige que la discapacidad se acepte sin más sanciones (véanse Cloerkes 2014: 127). De este choque entre las dos exigencias surge una ambivalencia que suele desembocar en una “reacción corregida” (*überformte Reaktion*), o sea, una reacción forzada, inhibida y constreñida (véase Cloerkes 2014: 126).

que su ridiculización no perjudica a nadie; también puede ser que el contexto o la perspectiva quiten importancia a la situación cómica o que el tipo de lo cómico sea de por sí inofensivo.²⁵ Algunos textos exploran el límite que separa una risa conciliadora, aliviadora e inclusiva de una risa hiriente, cruel y excluyente. En este contexto se hace patente la ambivalencia de lo cómico.

Otro aspecto importante de lo cómico es el papel de la vergüenza. En efecto, muchas representaciones cómicas de la discapacidad intentan avergonzar a alguien por no comportarse correctamente, tenga una discapacidad o no, y adoptan así una posición de superioridad.²⁶ A menudo este procedimiento se dirige contra las personas *sin* discapacidad y a menudo tienden hacia una actitud buenista. Por ejemplo, la ironía, el sarcasmo, la sátira, la parodia y todas las técnicas que utilizan un doble sentido contrastan un grupo “sabio” (formado por los enterados) con un grupo ridiculizado (formado por los ignorantes). El “comic use of shame and humiliation” (Nussbaum 2006: 204) puede también violar la dignidad humana y utilizarse para deshacerse de la propia vergüenza proyectándola en otras personas (Nussbaum 2006: 220). Por eso es necesario preguntar por los límites éticos de la degradación del otro para no provocar nuevas exclusiones. Con Nussbaum (2006: 175) podemos distinguir entre un sentimiento “primitivo” de vergüenza, que es más bien destructivo, y una forma madura de una vergüenza ligada a las fronteras de la moral. Esta segunda forma es capaz de asumir un control normativo (Nussbaum 2006: 207), que defiende los valores morales, también con respecto a las representaciones cómicas de la discapacidad. Lo que se considera cómico y las normas que una “comunidad de la risa” incluye o excluye depende de lo que una sociedad permite o reprime (véase Unger 1995: 18–19) y cambia conforme una sociedad se transforma.²⁷ Así, las “comunidades de la risa” revelan los conceptos sociales en vigor y cómo una cultura define la discapacidad y su función social.

A través de estudios casuísticos el presente volumen²⁸ destaca el potencial ambivalente de lo cómico y de la risa para crear imágenes y conceptos de la dis-

25 Para estas distinciones véase Zipfel (2017: 60).

26 La risa es especialmente eficaz para provocar sentimientos de vergüenza (véase, por ejemplo, el capítulo “Experiencia del propio yo entre vergüenza y diversión” / “Selbsterleben zwischen Scham und Erheiterung” en Lüthe 2017: 31–45); sobre el miedo de ser objeto de la risa véase Titze/Kühn (2010).

27 Plessner (1982: 299) habla de un cambio en la conciencia de las normas (“Wandel des Normenbewußtseins”).

28 El volumen reúne las conferencias del congreso internacional “Representaciones cómicas de la diversidad funcional: entre inclusión y exclusión”, celebrado del 13 al 15 de julio del 2022 en la Universidad de Passau y apoyado por la DFG. Le agradezco a Soledad Pereyra su ayuda con la edición de este volumen y con la revisión lingüística de esta contribución.

capacidad que amplíen las “comunidades de la risa” que tal vez sirvan para crear una sociedad más inclusiva.

Obras

Cía Deconné. 2020. *La perspectiva del suricato*. [Vídeo concedido por la Cía en la plataforma vimeo].
Bermúdez, Xavier. 2020. *Olvido y León* [Video concedido por el autor en la plataforma vimeo]. [OL].

Bibliografía

- Abujbarah, Kinda. 2019. *Laughing back: A phenomenological study of disability humor using culturally responsive methodologies*, Disertación doctoral, Chapman University, Chapman University Digital, https://digitalcommons.chapman.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=education_dissertations [7.02.2022].
- Albrecht, Gary L. 1999. “Disability Humor. What’s in a Joke?”, en: *Body & Society* 5.4: 67–74.
- Apte, Mahadev L. 1985. *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca/London: Cornell UP.
- Attardo, Salvatore (ed.). 2017. *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York/London: Routledge.
- Bachmaier, Helmut (ed.). 2005. *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart: Reclam.
- Bachtin, Michail. 1990. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. und Nachwort v. Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg: Junius.
- Berger, Peter L. 1997. *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Berger, Ronald J. 2012. “What’s So Funny about Disability?”, en: *The Society Pages*, <https://thesocietypages.org/specials/whats-so-funny-about-disability/> [7.02.2022].
- Berger, Ronald J. 2013. *Introducing Disability Studies*, Boulder/London: Lynne Rienner.
- Bergson, Henri. 1938. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 45^e ed., Paris: Félix Alcan, <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf> [12.05.2022].
- Billig, Michael. 2005. *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Bode, Christoph. 1988. *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer.
- Boyd, Brian. 2004. “Laughter and Literature: A Play Theory of Humor”, en: *Philosophy and Literature* 28.1: 1–22.
- Cía Deconné. [2020]. “Dossier: La perspectiva del suricato”, en: https://ciadeconne.com/wp-content/uploads/Dossier_La-Perspectiva-del-Suricato.pdf [02.05.2022].
- Cloerkes, Günther. 2007. *Soziologie der Behinderten. Eine Einführung*, 3a ed., rev. y aum, Heidelberg: Winter.
- Cloerkes, Günther. 2014. “Die Problematik widersprüchlicher Normen in der sozialen Reaktion auf Behinderte [1984]”, en: Jörg Michael Kastl/Kai Felkendorff (eds.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*, Wiesbaden: Springer VS: 121–140.

- Eco, Umberto. 1984. "The frames of comic 'freedom'", en: Thomas A. Sebeok (ed.), *Umberto Eco/V.V. Ivanov/Monica Rector, Carnival!*, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers: 1–10.
- Figueroa-Dorrego, Jorge/Larkin-Galinas, Cristina. 2009. *A Source Book of Literary and Philosophical Writings about Humour and Laughter. The seventy-five essential texts from antiquity to modern times*, Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Gaut, Berys. 1998. "Just Joking. The Ethics and Aesthetics of Humor", en: *Philosophy and Literature* 22.1: 51–68.
- Gernhardt, Robert. 2000. *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Kritik der Kritiker. Kritik der Komik*, Zürich: Haffmans.
- Göktürk, Deniz. 2017. "Die Komik der Kultur", en: Wirth 2017: 160–172.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere: Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*, Bielefeld: transcript.
- Gottwald, Claudia. 2010. "Ist Behinderung komisch? Lachen über verkörperte Differenz im historischen Wandel", en: Elsbeth Bösl/Anne Klein/Anne Waldschmidt (eds.), *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript: 231–251.
- Gottwald, Claudia. 2013. "Behinderung in der Karikatur", en: Beate Ochsner/Anna Grebe (eds.), *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, Bielefeld: transcript: 117–132.
- Gutwirth, Marcel. 1993. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Hartwig, Susanne (ed.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Berlin: Metzler.
- Hartwig, Susanne. 2020a. "Ambivalenz und Kontingenz", en: Hartwig 2020: 241–247.
- Hartwig, Susanne. 2022. "Einführung: Komik, Lachen und Behinderung", en: Susanne Hartwig (ed.), *Lachgemeinschaften? Komik und Behinderung im Schnittpunkt von Ästhetik und Soziologie*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang (Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts/Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales. Vol. 6): 11–24, DOI:10.3726/b19904.
- Heinrich, Klaus. 1986. "'Theorie' des Lachens", en: Kamper/Wulf 1986: 17–38.
- Iser, Wolfgang. 1976. "Das Komische: ein Kipp-Phänomen", en: Preisendanz/Warning 1976: 398–402.
- Kablitz, Andreas. 2007. "Komik, Komisch", en: Harald Fricke (ed.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2: H-O, 3., ed. compl. rev., Berlin/New York: de Gruyter: 289–294.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (eds.). 1986. *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt a. M.: Syndikat: 17–38.
- Kahneman, Daniel. 2012. *Thinking, Fast and Slow*, London: Penguin.
- Kastl, Jörg Michael. 2017. *Einführung in die Soziologie der Behinderung. Ein Lehrbuch*, 2^a ed. compl. rev. y aum, Wiesbaden: Springer VS.
- Kastl, Jörg Michael. 2020. "Komik und Behinderung", en: Hartwig 2020: 248–254.
- Katz, Irwin. 1981. *Stigma. A Social Psychological Analysis*, Hillsdale: Erlbaum.
- Kaul, Susanne/Kohns, Oliver (eds.). 2012. *Politik und Ethik der Komik*, München: Wilhelm Fink.
- Kindt, Tom. 2009. "Die zwei Kulturen der Komikforschung", en: Martin Huber/Simone Winko (eds.), *Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*, Paderborn: mentis: 253–275.
- Kindt, Tom. 2017. "Komik", en: Wirth 2017: 2–6.
- LeBesco, Kathleen. 2004. "There's Something about Disability: The Contradictions of Freakery in the Films of the Farrelly Brothers", en: *Disability Studies Quarterly* 24.4, <https://dsq-sds.org/article/view/895/1070> [8.02.2022].

- Lüthe, Rudolf. 2017. *Heitere Aufklärung: philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Komik, Skepsis und Humor*, Berlin/Münster: LIT.
- Müller-Kampel, Beatrix. 2012. "Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien", en: *LiTheS, Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 5.7: 5–39, <https://unipub.uni-graz.at/lithes/periodical/pageview/784933> [8.02.2022].
- Neubert, Dieter/Cloerkes, Günther. 1987. *Behinderung und Behinderte in verschiedenen Kulturen. Eine vergleichende Analyse ethnologischer Studien*, Heidelberg: Ed. Schindele.
- Nussbaum, Martha C. 2006. *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Palacios, Maria R. 2013. *Criptionary. Disability Humor & Satire*, Houston: Atahualpa.
- Plessner, Helmuth. 1982. "Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941)", en: Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker (eds.), *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 201–387.
- Preisendanz, Wolfgang. 1976. "Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem", en: *Preisendanz/Warning* 1976: 411–413.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer. 1976. *Das Komische*, München: Fink.
- Prütting, Lenz. 2013. *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens*, 3 vols, Freiburg/München: Karl Alber.
- Reid, D. Kim/Stoughton, Edy Hammond/Smith, Robin M. 2006. "The Humorous Construction of Disability: 'Stand-Up' Comedians in the United States", en: *Disability & Society* 21: 629–643.
- Romañach, Javier/Lobato, Manuel. 2005. "Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being", en: *Independent Living Forum (Spain)*, <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/zavier-Functional-Diversity-Romanach.pdf> [12.01.2023].
- Schwind, Klaus. 2001. "Komisch", en: Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Vol. 3: *Harmonie – Material*, Stuttgart/Weimar: Metzler: 332–384.
- Shultz, Kara/Germeroth, Darla. 1998. "Should We Laugh or Should We Cry? John Callahan's Humor as a Tool to Change Societal Attitudes toward Disability", en: *Howard Journal of Communication* 9.3: 229–244.
- Stierle, Karlheinz. 1976. "Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie", en: *Preisendanz/Warning*: 372–373.
- Stronach, Ian/Allan, Julie. 1999. "Joking with Disability: What's the Difference between the Comic and the Tragic in Disability Discourses?", en: *Body & Society* 5.4: 31–45, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1357034X99005004003> [8.02.2022].
- Swabey, Marie Collins. 1961. *Comic Laughter. A Philosophical Essay*, New Haven/London: New Yale University Press.
- Titze, Michael/Kühn, Rolf. 2010. *Lachen zwischen Freude und Scham. Eine psychologisch-phänomenologische Analyse der Gelotophobie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Unger, Thorsten. 1995. "Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung", en: Thorsten Unger/Brigitte Schultze/Horst Turk (eds.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen: Narr: 9–29.
- Veatch, Thomas C. 1998. "A Theory of Humor", en: *Humor* 11.2: 161–215.
- Vogel, Thomas (ed.). 1992. *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen: Attempto.
- Wagner, Moritz. 2017. *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman*, Stuttgart: Metzler.
- Waldschmidt, Anne. 2020. *Disability Studies zur Einführung*, Hamburg: Junius.

- Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (eds.). 2007. *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript.
- Wende, Waltraud (ed.). 2008. *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wilde, Alison. 2018. *Film, Comedy, and Disability. Understanding Humour and Genre in Cinematic Constructions of Impairment and Disability*, London/New York: Routledge.
- Wirth, Uwe (ed.). 2017. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler.
- Wirth, Uwe. 2017a. "Literaturtheorie", en: Wirth 2017: 122–133.
- Zipfel, Frank. 2017. *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.



I El cuerpo diverso en el escenario

Julio E. Checa Puerta

Humor, Pastiche y diversidad funcional en escena: *Supernormales*, de Esther Carrodeguas

Abstract: The growing production and exhibition of creations that address the issue of functional diversity make us think that something is changing in favour of a specific normalization of the inclusive scene. Even though there is a remarkable variety of theatrical genres and languages, one of the elements that could go through many of these works lies in their use of humour, which is not exempt from some controversy for reasons that sometimes transcend the framework of disability and that points their precise nature out: ambivalence, imaginaries, consequences, among others. The show *Supernormales* provides a register of comedy that counteracts those fictions in which the images of disability are produced in a dramatic, if not tragic, key, with the proliferation of stories of overcoming or sadness, in which there seems to be little space for laughter.

Palabras clave: Humor, Discapacidad, Teatro, Pastiche, Corrección política

Key Words: Humour, Disability, Theatre, Pastiche, Political Correctness

1 Introducción

En comparación con el interés que el estudio de la discapacidad suscita dentro de los estudios culturales en países anglosajones o en algunos otros sistemas académicos europeos, como el nórdico, todavía son escasos los acercamientos teóricos a la representación escénica y literaria de la diversidad funcional desde el ámbito del hispanismo (Checa Puerta/Gómez García 2022). A nuestro juicio, se hace preciso orientar el análisis teórico hacia todas aquellas ficciones que ponen de manifiesto cómo se resuelven e interpretan las complejas relaciones entre ética y lenguajes artísticos dentro de nuestro sistema cultural, como ocurre con la representación de la diversidad funcional. Bien es cierto que no es fácil encontrar en la escena española un corpus extenso y suficientemente solvente de producciones profesionales que puedan identificarse como escena inclusiva. Me refiero tanto al conjunto de montajes artísticamente homologados, en los que se ofrece el trabajo de compañías

Julio E. Checa Puerta, Madrid

conformadas por integrantes con alguna discapacidad; como a aquellos otros en los que la diversidad funcional aparece tematizada mediante intérpretes sin discapacidad. La expansión progresiva del modelo social de la discapacidad, y el aumento de producciones artísticas susceptibles de ser analizadas desde un paradigma artístico y cultural, no se comprendería sin considerar algunos hitos dentro del cuerpo legislativo, localizados dentro del arco que se abre el año 2003¹ y se cierra una década más tarde, en el año 2013,² aunque se habían dado ya algunos pasos previos.³ La modificación del marco legislativo, junto con una apreciable transformación de la sensibilidad pública, así como la acción emprendida por diferentes colectivos, está produciendo una respuesta favorable en el ámbito del teatro español contemporáneo. Además de iniciativas de carácter privado o semiprivado (Festival ONCE, Festival IDEM, Festival Visibles, Festival Escena Mobile, entre otros), también el teatro público puso en marcha alguna tímida propuesta, como el ciclo que se inició en el año 2013, “una mirada diferente”, que ha ido dando paso a la exhibición de algunos trabajos dentro de la programación ordinaria, aunque todavía desde una relativa marginalidad.⁴ Fruto de ello, es posible constatar una mayor presencia y consolidación de compañías de danza y de teatro inclusivos en nuestro país. La creciente producción y exhibición de creaciones autóctonas en las que se aborda el tema de la diversidad funcional nos hace pensar que algo se está transformando a favor de cierta normalización de la escena inclusiva.⁵ Aun existiendo una notable variedad de géneros y lenguajes teatrales, uno de los elementos que podría atravesar muchos de estos trabajos reside en su empleo del humor, no exento de cierta controversia, por motivos que a veces trascienden el marco de la discapacidad —la corrección política, la apropiación, la legitimación de las voces y de los discursos—; o que ponen de manifiesto su particular naturaleza: la ambivalencia, la intención, los imaginarios, los efectos, los participantes, etc.

1 Año Europeo de las personas con discapacidades.

2 Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el “Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social”.

3 Como la Ley 13/1982, de 7 de abril, “de integración social de los minusválidos”.

4 Recientemente se han programado en el Centro Dramático Nacional espléndidos montajes como *Richard III redux*, de Katie O’Reilly (Irlanda); o *Hamlet*, en versión de Chela de Ferrari (Perú); pero para unas pocas funciones, lo que deja estos espectáculos en un ámbito reducido al público ya advertido.

5 *Sit Down Comedy* (2019, de Telmo Irureta, en la que se explora el concepto de monólogo cómico); *Manual básico de lengua de signos para romper corazones*, de Roberto Pérez Toledo; *Lectura fácil*, a partir de la novela de Cristina Morales, con dramaturgia y dirección de Alberto San Juan; *El peso de un cuerpo*, de Victoria Szpunberg, sobre la dependencia; o *Sovrimpressioni*, de Daria Deflorian y Antonio Tagliarini, sobre la vejez; *Supernormales*, de Esther Carrodegua, entre otras.

2 La reflexión teórica sobre la diversidad funcional y el humor

La falta de estudios críticos que propongan acercamientos a las relaciones entre humor y diversidad funcional explica la carencia de un marco teórico suficientemente esclarecedor (Grist/Ebener/Miller 2010; Coogan 2013; Chadwick/Platt 2017; Portillo 2018), pese a que existen algunas monografías que han atendido de manera pertinente a esta intersección.⁶ Esta debilidad resulta más llamativa si se considera el carácter determinante del humor dentro del complejo tejido de las interacciones sociales y de las prácticas culturales (Chadwick/Platt 2017: 14), que hacen a menudo difícil establecer diferencias entre lo cómico y lo trágico en los discursos sobre la discapacidad (Stronach/Allan 1999). Sin duda, entre las razones que explican esta circunstancia, puede apuntarse el hecho de que han prevalecido históricamente aquellas ficciones que ofrecían imágenes de la diversidad funcional en clave dramática, si no trágica, con la proliferación de relatos de superación o de resignación, en los que parecía quedar poco espacio para la risa. Es cierto que algunas ficciones, sobre todo en el ámbito de la producción audiovisual, fueron introduciendo desde los años sesenta personajes no exentos de comicidad, pero generalmente identificados con alguna discapacidad que los convertía en figuras de conducta extravagante, cuyo comportamiento tópicamente imprevisible o desatento a las convenciones de la cortesía provocaba una alteración de la norma social que se tolera precisamente porque destaca su condición risible. De la misma manera, la presencia en producciones audiovisuales de personajes con diversidad funcional solía servir, hasta hace no muchos años, como ejemplo de *prótesis narrativa* (Mitchell/Snyder 2000), o como motivo de burla grosera, igual que sucedía, y todavía sucede a veces, con otros colectivos marginalizados. Thomas Hobbes censura en *Leviatán* (1651) el empleo del humor como forma de humillación hacia los más débiles; a lo que Slavoj Žižek responde afirmando que precisamente “lo divertido de un chiste es ofender o humillar a alguien” (2015: 44). En el caso de las personas con alguna deformación —freaks, inválidos, feos—, su representación suele ser problemática, pues forman parte de un colectivo humano “ambiguo, liminal, distinto a la mayoría [que] nos fascina, por tanto, es escrutado minuciosamente a fin de establecer qué papel tiene en la sociedad, cómo hay que relacionarse y qué distancias hay que establecer con él, puesto que es diferente” (Allué 2012: 281). Aristóteles sostiene “que hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible” (Aristóte-

⁶ A saber, el volumen publicado en *Body and Society* (1999) y el simposio organizado por la revista *Disability Studies Quarterly* (2003) (recogido en Coogan y Mallet 2013).

les 2018: 136). Tanto la tragedia como la comedia son géneros que “imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad” (Aristóteles 2018: 131), de modo que la comedia se ocupará de imitar a estos últimos: “la comedia es imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (Aristóteles 2018: 142). En efecto, la asociación de algunos términos de esta definición —hombres inferiores, lo risible es parte de lo feo, defecto—, resultan muy problemáticos dentro de nuestros imaginarios sociales contemporáneos. Por ello, aunque la corrección política ha podido atenuar alguna forma de escarnio y estigmatización, ha propiciado a su vez un clima de autocensura dentro de la esfera pública, donde no existe mucha seguridad acerca de aquello de lo que nos podemos reír y se producen enconados debates (Coogan 2013), que han llevado a algunos intelectuales a rechazar, por ejemplo, las acciones protagonizadas por los denominados *Social Justice Warriors* (Soto 2017). A juicio de Andrés Barba, la dialéctica de la risa nos lleva al mundo de la razón, y por ese motivo:

Todas las campañas globales en contra de la legitimidad del humor como instrumento dialéctico, político o filosófico se hacen esgrimiendo argumentos sentimentales aparentemente bien intencionados que sin embargo esconden un miedo muy básico. El de enfrentarse al humor de los demás, no como a un insulto, sino como a una idea, prejuiciada o no, falsa o verdadera, agresiva o inocua, estúpida o inteligente, pero siempre inaplazable. (Barba 2021: 12)

Además, en muchos de estos debates brilla por su ausencia la voz de las personas más abiertamente interpeladas —los tullidos, los enfermos, los marginados, etc.—, quienes también se ríen (Fernández 2020: 2). Así las cosas, es preciso observar que existen espacios de representación escénica en los que la discapacidad y el humor han encontrado históricamente un interesante cruce de caminos que debe provocar, en sus formas contemporáneas, un significativo aumento de la atención teórica. Con relación a la representación de la diversidad funcional, la comedia y, sobre todo, algunos de sus múltiples subgéneros o de géneros híbridos se han revitalizado, como los *Freak Show* o el *New Burlesque* (Milbrodt 2019), ofrecen un territorio de análisis muy interesante, como ya advirtió en sus trabajos Garland-Thomson (1997). Algunos de estos géneros se han convertido en fenómenos de masas, como la *Stand up Comedy*, género muy popular a comienzos del siglo pasado, “asociado al *vaudeville*, a los *freak shows* y a todos los espectáculos tradicionalmente caracterizados como *Burlesque*” (Barba 2021: 161). En este tipo de comedia, la fórmula del monólogo humorístico enunciado por intérpretes con diversidad funcional puede reconocerse emparentada con diferentes formas de autoetnografía, autoparodia o autoficción, además de dar cuenta de identidades no normativas y proponer

desde los escenarios estimulantes estrategias de denuncia, crítica social y activismo (Bingham y Green 2016), “entre lo costumbrista y lo contracultural, entre lo *mains-tream* y lo minoritario, [que] ha conformado sus características hasta lo que es hoy: un género de carácter confesional en el que una persona monologa frente al público con una postura ambivalente entre la sátira y la franqueza” (Barba 2021: 160). El género de la *Stand up Comedy* queda reconocido de manera general por su capacidad para construir, divulgar, perpetuar o quebrar las imágenes estereotipadas. En el caso de lo que pudiera denominarse con etiquetas como *humor crip* o *humor de la discapacidad*, “we conclude that disability humor constitutes an emerging, liberatory art form”, especialmente popular por atender a un colectivo marginado, por introducir imágenes de la discapacidad en la cultura popular y por ser genuinamente divertido (Reid/ Hammond/Smith 2006: 629). Los diferentes géneros de espectáculo humorístico, como el “humor crip” (Hamscha 2017), o la *Stand up Comedy* norteamericana y la subcategoría del “disability humor” (Reid/Hammond/Smith 2006), entre otros, funcionan como proveedores de entretenimiento, reconfiguran la visión del mundo, cuestionan el orden jerárquico de los individuos y promueven una transformación de los códigos sociales; en parte porque el humor consigue producir una *identificación melancólica* con la víctima de la burla a través de la ironización grotesca y del humor negro:

El humor ya no busca humillar a los desfavorecidos, sino situar sus diferencias en un marco contextual novedoso que permita deconstruir los rasgos que servían de apoyo a las prácticas discriminatorias. Si las injurias hacia aquellos con capacidades diferentes fijaban, performativamente, los rasgos destinados a servir como objetos de burla, el hecho de implicar a los propios protagonistas en una suerte de código secreto en común, de canal obscuro compartido, permite dismantelar las relaciones estructurales que reivindicaban unas capacidades y marginan otras. (Fernández 2020: 10)

Este tipo de espectáculos darían respuesta, entre otras, a la pregunta que se formula Jorge Fernández en su ensayo ya citado, “¿de qué se ríe un cuerpo tullido?”, aunque quede subrayado el carácter ambivalente de la broma, dada la imposibilidad de reconocerla de manera nítida, bien como un resorte de expulsión, o bien “como un rito codificado de inclusión a la comunidad” (Fernández 2021: 5), pues ambas operaciones son correlativas, por tratarse de un significado en constante fluctuación (Reid/Hammond/Smith 2006: 631), construido social y culturalmente. Además, es preciso reparar también en las diferentes teorías sobre el humor (superioridad, liberación, inferioridad e incongruencia), los diferentes tipos de discapacidad y las posibles intersecciones entre ellos, como proponen Bingham y Green, para quienes también resulta imprescindible atender al modelo de la discapacidad dominante (Bingham/Green 2016: 285); así como a su contexto:

Context, interpretation and meaning are important, because this sort of humour treads a dangerous line between challenging and reinforcing stereotype [. . .] There is no simple answer as to which jokes are offensive, and which jokes are liberatory, because it depends on nuance and intention [. . .] So maybe there are some jokes which can only be told in private, which belong in the ghetto, not on the stage. (Shakespeare 1999: 9–10)

Por último, algunas aproximaciones sostienen que el viejo modelo de humor sobre la discapacidad hecho por personas sin discapacidad (HDnD) “ha quedado obsoleto dando el relevo a un nuevo modelo humorístico (HDD y HDvD) sensible y compatible con la discapacidad”, que además ofrece un instrumento terapéutico (Paredes 2008; Grist/Ebener/ Miller 2010; Paredes/Flores 2014), eficaz para paliar el dolor físico, la reducción de movilidad y las secuelas emocionales (Portillo 2018: 180–181). En todo caso, queda por comprobar en qué medida la presencia escénica de personas con discapacidad contribuye a modificar la percepción que la comunidad tiene respecto de estas personas (Dickinson/Hutchinson 2018). Es evidente que la aparición sobre un escenario de intérpretes con discapacidad, ante los que se suele retirar la mirada en el espacio público, “demand the attention of eyes” (Mildbrodt 2019: 380), lo que obliga a reconocer los patrones de conducta que determinan cómo miramos (Garland Thomson 2009). Robert McRuer considera que el humor a expensas de la discapacidad es algo culturalmente omnipresente, por lo que afirma que “los/las activistas con discapacidad, los/las artistas y otras personas que han salido del armario crip lo han hecho en respuesta a la opresión y a la subordinación sistémica y capacitista” (McRuer 2021: 49). A este respecto, resulta de interés el testimonio de un artista tan reconocido como Mat Fraser, quien afirma:

My practice has often been to use my own body as an intervention in Society’s misconceived and clichéd perceptions of Disability, especially of the identity imaging of Disability [. . .] Thus, my art has historically and continues to deal with my body in a reactive way against Society’s negative labelling of it and actively invites a confrontation of perceptions of it, and of me, in order to shake out of complacency the viewer’s expectations and so set up an inner confrontation for the audience, that they may reconsider the positioning. Sometimes seeming to collude with and further propagate stereotypes, whilst simultaneously provoking the audience to question those stereotypes, and sometimes encouraging people to rethink their own stereotyped attitudes by coercion, reasoning, argument and increasingly comedic aspects. (Fraser 2013: 247)

Aun al considerar la gran cantidad de aristas que presenta el empleo del humor en la representación de la diversidad funcional, creo que tenía razón Baudelaire, “la risa es versátil”, pues es “la expresión de un sentimiento doble o contradictorio: por eso hay convulsión” (Baudelaire 2001: 99), y por eso creo que acierta Tom Shakespeare cuando defiende la importancia de la comedia para identificar aquellas barreras que provocan dificultades a las personas con discapacidad y para

desafiar los valores culturales dominantes y los tabúes que prevalecen en la interacción cotidiana, a pesar de la tensión histórica establecida entre la comedia y la discapacidad (Shakespeare 1999: 50–55).

3 *Supernormales*

La comedia *Supernormales*, de Esther Carrodegua, fue dirigida por Iñaki Rikarte, estrenada el 16 de marzo de 2022, y finalizó sus funciones en el Centro Dramático Nacional el 24 de abril de 2022, con notable éxito de crítica y de público. El elenco estaba conformado por diez intérpretes, de los que cinco tenían alguna discapacidad reconocida.⁷ La obra presenta una estructura fragmentaria, al estilo de la comedia antigua,⁸ compuesta por catorce escenas por las que transita una treintena de personajes. Cada una de ellas podría funcionar de manera autónoma gracias a que presentan rasgos característicos de diferentes formatos escénicos propios de la comicidad, como el sainete, la comedia de enredo, la comedia de situación televisiva o el monólogo, formas características de géneros menores del teatro cómico, hasta conformar un pastiche. Sin embargo, es posible reconocer una relativa organización de escenas que proponen tramas ficcionales con personajes con y sin discapacidad; más una segunda trama fundamentalmente metadiscursiva, compuesta por varias escenas en las que la voz de la autora, a través del personaje *Pepita Grilla*, traza un recorrido por la mayoría de los asuntos problemáticos tratados y rompe la tensión dramática mediante la incorporación de personas que ayudan a completar el mapa de las relaciones entre diversidad funcional y sexo.

Dentro del primer grupo, es posible reconocer una trama central conformada por tres personajes, María (asistente sexual), Carmela (la novia de María), y Juan (un cliente de María). Esta trama se desarrolla en las escenas primera (*Carne asistida*), cuarta (*María Abramovic*); séptima (*la Belleza*); décima (*María Auxiliadora*), y décimo tercera (*Santuario de Animales*). También hay una segunda trama, menos articulada, que se organiza en torno a situaciones en las que se aborda el amor y la

7 El texto fue escrito en el marco del programa de Residencias Dramáticas del CDN, durante la temporada 2020–2021, y se anunció como “una comedia negra sobre violencias, dignidad y discapacidad”, bajo el paraguas de una temporada que se presentaba bajo el lema “Dramas de resistencia para superar la realidad”. Véase el “Dossier: Dramas de resistencia para superar la realidad – Temporada 22–23” (Centro Dramático Nacional 2022).

8 “La comedia antigua —que culmina en Aristófanes— apenas desarrollaba trama dramática; una sucesión de episodios breves iba tocando con ferocidad satírica y verbo a veces soez los asuntos considerados intocables sin máxima reverencia” (Escotado 1991: 14).

sexualidad de diferentes personas con diversidad funcional, como el amor imposible entre Sarita Granero y Jorge el Chirrimito, ambos con diversidad cognitiva (*Sarita Granero*); la infantilización y cosificación que sufre Alicia (*País de Maravillas*), la parafilia de Simón (*Devotos*), la sexualidad incontenible de Mateo y el desorden que provoca en la vida de sus padres (*La Balanza*); o el desconcierto de los padres de Germán ante la dificultad de aceptar su discapacidad (*La Consulta*). Además, se incorporan a ese abigarrado grupo otros personajes, como Toñito (que prefiere acudir a la Puta del pueblo antes que pagar a la Asistente Sexual), Rosa (que masturba a su hijo o lo lleva de putas para aliviar su deseo), o Eladio (que se contrata como enano en despedidas de soltero). La escena decimotercera (*Santuario de animales*) los reúne a todos ellos, en un explosivo fin de fiesta, a medio camino entre las acciones reivindicativas de colectivos de personas con discapacidad y la fiesta de los locos. En muchas de estas escenas se transita por el filo que separa la comedia del drama, a veces con algún exceso sentimental que la autora contrarresta con frecuentes rupturas de la cuarta pared y desdoblamientos constantes de personajes. El distanciamiento también viene provocado por la variedad de roles que asume un mismo intérprete, por el uso cómico del disfraz, o por las canciones que entonan en varias ocasiones, conformando grupos que recuerdan las comedias de fantechos o el Godspell. Es habitual el empleo de estructuras bímembres o trimembres dentro de las escenas, que facilitan situaciones de contraste o finales climáticos potenciadores de la parodia. En la primera escena, *Carne asistida*, se alude a los derechos sexuales de las personas con diversidad funcional y se parodia la confusión que provoca la corrección política y los cambios operados en el lenguaje. El personaje con discapacidad aparece en el centro de la escena, pero se le niega cualquier forma de agencia. La escena tiene la estructura clásica del sketch de comedia, con un final climático provocado por una solución inesperada, pues quien termina haciendo la *asistencia* será, precisamente, Carmela:

Carmela.- Ser una puta de tullidos te parece una chorrada! [. . .]
 María.- ¡Pero cómo voy a ser la novia de alguien que llama tullidos a las personas con Diversidad Funcional! [. . .]
 Carmela.- Porque yo soy supercorrecta políticamente en estos temas. En otros igual no.
 Pero en estos sí, joder!
 Y siempre uso expresiones delicadas con las Personas con Discapacidad [o como se llamen ahora].

(Carrodegas 2021: 15–16)

Esta trama continúa en la escena 4ª, *María Abramovic*, que añade la parodia de grupos de activistas en los que se destaca la intersección entre la asistencia sexual y la defensa de derechos identitarios, sobre todo a través del lenguaje no binario:

Les coleguites modernas.-
 Con muuuuuuuuicho acento catalán:
 Joder, Tíe, Maríe!
 Eres lo más, eh!
 Eres supercomprometida, eh!
 Eso es entregar el cuerpo a la causa.
 El propio cuerpo, Tía.
 Tú eres como una *performance* social.
 Tu eres como hay que ser:
 Comprometida hasta el Coño.
 (Carrodegua 2021: 57–58)

La voz de Juan no aparece hasta la escena séptima, *La Belleza*, cuando expresa su deseo de tener sexo con una mujer atractiva y llamar la atención de las gentes del barrio, en el más puro registro costumbrista. La trama se cierra con las escenas décima (*María Auxiliadora*) y décimo tercera (*Santuario de Animales*), a la que se unen, sin lógica ninguna, los personajes de la comedia, que van *entrando de la nada*. Se construye así una escena en la que la sensación de caos parodia muchas de las acciones en la calle de los movimientos reivindicativos a favor de los derechos de las personas con discapacidad, fácilmente reconocibles como manifestaciones de orgullo *crip*.

La segunda línea dramática de la propuesta más ficcional se abre en la escena segunda, *Sarita Granero*, referida a los derechos y a las relaciones sexuales entre personas con diversidad funcional —Sarita y Jorge el Chirrimito—, que ya aparecen infantilizadas desde la propia denominación. En este caso, además, se trata de una escena que transcurre dentro del ámbito rural, lo que marca importantes diferencias con relación a los imaginarios urbanos de la discapacidad. La pérdida de agencia de estas personas queda reforzada por la presencia de un personaje que interpreta “la voz de Sarita”, y que hace explícita la distancia entre un posible mundo interior y la falta de oportunidad para dar cuenta del mismo. Esa voz también se convierte en la voz de la autora, escindida entre la voz de la conciencia de Sarita, que le permite declarar sus propias dudas; y las intervenciones del personaje *Pepita Grilla*, central para vertebrar la trama metadiscursiva:

Sarita.- Yo no hablo así
 Quiero que lo sepáis
 Yo no puedo hablar así
 No puedo hablar con las frases así tan juntas
 Yo no uso los verbos como los estoy usando
 Todo esto es una mentira
 Todo esto es una tipa que escribe como si fuera yo.
 (Carrodegua 2021: 23)

De nuevo, la fórmula del sketch se impone, aun cuando la escena se desenvuelve a partir de los códigos del melodrama o de la tragedia, con los que se abordan cuestiones como la esterilización o las violaciones de mujeres con diversidad funcional dentro del propio ámbito familiar. En esta ocasión, la llegada de una patrulla de policías con enanismo subidos a coches que parecen de juguete y que se llevan detenido al padre de Sarita, será el recurso que permita atenuar la tensión dramática del conflicto. A esta trama se incorpora la escena 5 (*El País de las Maravillas*), en la que se bordea el exceso de sentimentalidad para atender el asunto de los cuidados físicos que necesitan algunas personas con diversidad funcional y la infantilización generalizada con la que son estereotipados; sin embargo, la propuesta escénica, que desdobra al personaje de Alicia sirviéndose de dos actrices sin diversidad funcional, una postrada en la cama, otra subida a una silla de ruedas eléctrica actúa como mecanismo de atenuación dramática de un monólogo, en el que el empleo de diminutivos y algunas construcciones ingeniosas también suspenden la emoción:

Alicia (más bien su pensamiento).- Quizás nunca os hayáis parado a pensarlo
 Pero es posible que a ninguna de todas vosotras
 De todos vosotros, etcétera
 Os hayan tocado el cuerpo [. . .]
 Llegan
 Me bajan las braguitas [. . .]
 Mi cuerpo pasa de mano en mano
 Como un bebé.

(Carrodeguas 2021: 59–60)

Forman asimismo parte de esta trama las escenas seis (*Devotos*), que atiende a una de las parafamilias relacionadas con la diversidad funcional, y ocho (*La Balanza*), en la que se plantea el día a día de las familias, sobre todo las madres que tienen hijos con diversidad funcional y deben aprender a gestionar su sexualidad. A pesar del dramatismo de la historia descrita, el monólogo de la madre está construido en clave cómica, propiciada por el uso de repeticiones, de la hipérbole y del planteamiento de situaciones absurdas, como la descripción de un viaje en coche con la muñeca hinchable que satisface a Mateo, el hijo con discapacidad:

La madre de Mateo.- Jessica es ya como de la familia
 La llevamos de vacaciones con nosotros y todo
 Y Mateo va de un contento!
 Tranquilito
 En el coche
 Porque vamos siempre en coche
 Porque en avión con Jessica como que no
 Para ir en avión tendríamos que empastillarlo, a Mateo
 Empastillarlo a tope [. . .]

Vamos en el Coche
 Yo y el padre delante
 Y Mateo detrás con Jessica
 Tocándole las Tetas
 El 90% del viaje va tocándole las Tetas
 Solo para el 10% para comer
 Y nosotros tan tranquilos delante.

(Carrodegus 2021: 79–80)

Y dentro del universo familiar, el contrapunto se produce en la escena once (*La Consulta*), en la que unos padres acuden a solicitar atención para un hijo “que es una persona supernormal que tiene un poquito, solo un poquito de diversidad funcional”. Allí coinciden con otros personajes que demandan asistencia, como Lola la Bola, que se siente con los mismos derechos que otras personas con diversidad funcional porque ella tampoco ha sido amada, lo que provoca la reacción acalorada de Eladio, el personaje con enanismo de la escena tercera que defiende un discurso marcadamente intolerante:

Eladio.- Te da a ti el Estado un salario por ser una gorda de mierda?
 Tú lo que eres es vaga de cojones!
 María no está aquí para follarse a gente como tú, eh!
 María está aquí para ayudar a gente como YO que tenemos un problema de verdad!

(Carrodegus 2021: 110)

Al mismo tiempo, Toñito (de nuevo el diminutivo), expresa su deseo de acudir a Paca, la puta del pueblo, interpretada por una actriz con enanismo, quien insiste en la relación ambivalente que se establece entre la prostitución y la asistencia sexual. Los padres reivindicaron el modelo de educación que han ofrecido a su hijo:

Mame & Pape.- A Germán lo hemos educado Muy Normal
 Capacitándolo
 Le hemos hecho ver que aunque todos en el cole le llamaran cosas
 Que él era Normal
 Porque es Normal [. . .]
 Y lo hemos educado en la Normalidad más Normal.

(Carrodegus 2021: 99)

Aquí la comicidad del texto se refuerza porque es enunciado a la vez por el padre y por la madre; pero, sobre todo, porque será el hijo, Germán, quien aporte la sensatez que falta al discurso de los padres:

Germán.- a sus PADRES:
 Es que dais puta pEna
 Es que mis padres dan pUta pEna, en serio

Es que toda la pUta vIda con estas miErdas, jodEr!
 Toda la pUta vIda diciéndome que soy normAl, joder!
 Qué voy a ser normAl!
 NO soy normAl.

(Carrodeguas 2021: 104)

La trama metadiscursiva se organiza a través de la voz de la autora, *Pepita Grilla*, repartida entre las escenas 3 (*Freak Show*); 9 (*El Susto*), 12 (*Apropiación indebida*), y 14 (*La Orgía final*). En ella se repasa un catálogo de cuestiones que afectan a la construcción del texto, a su representación y a las decisiones de carácter artístico que se ven atravesadas por la condición problemática que ve la autora en la representación escénica de la diversidad funcional, especialmente en lo que se refiere a temas que forman parte del tabú, como la sexualidad. Por ejemplo, en la escena tercera, *Freak Show*, se ofrece una doble articulación. Por un lado, estarían los conflictos morales de la autora acerca de la toma de decisiones en su dramaturgia —no deja de ser paradójico ese fuerte conflicto moral, habiendo elegido el tema y el tono de la obra—; y por otro, la tensión dramática se rompe con la escena cómica entre un integrante de esos *Social Justice Warriors* arriba mencionados y una supuesta víctima de explotación. Con relación al primer asunto, se formulan preguntas retóricas acerca de qué tipo de intérpretes habrían sido los más adecuados, cuál sería el propósito de las distintas elecciones y qué tipo de producción de sentido garantizan. En cuanto a lo que se refiere al segundo, el registro cómico ya venía adelantado por un contraste evidente entre el tono del discurso anterior y la incorporación de una galería de personajes que incluyen, a la manera del guiño, al actor con Down vestido de Papa, aprovechando las referencias a actores de cine muy conocidos. A partir de aquí, la parodia se focaliza en el supuesto deber que se arrogan algunos individuos a la hora de defender los derechos de aquellos a quienes parecen considerar víctimas alienadas, que no deja de ser una de las claves del grotesco, en el que la propuesta cómica la provoca un personaje que no tiene conciencia de quién es o que malinterpreta una situación que todos los demás comprenden. En este caso, una despedida de soltero para la que se ha contratado el servicio de una persona con enanismo:

Jesús.- Perdona, pero es que quizás no te das cuenta
 Pero es que se están aprovechando de ti
 Te tienen sometido
 Atado.
 Eladio.- Pero qué atado ni qué hostias!
 Si son de coña!
 Si son mías! [se refiere a las esposas]
 Jesús.- Pero se te están riendo en la cara
 Eladio.- Me están dando curro, imbécil!
 Me has dado tú curro alguna vez, eh, gilipollas?

Es que yo flipo.

Pausa

Di!!!

Que si me has dado curro alguna vez!!!?

Contesta!!!

Jesús.- No.

(Carrodegas 2021: 48–49)

La escena novena. *El Susto*, se centra en trasladar preguntas acerca de cuál sea el tipo de público adecuado, las dificultades y barreras arquitectónicas para que personas con diversidad funcional puedan acudir a muchos teatros, la necesidad de adecuar los programas de mano con la redacción de textos en lectura fácil y las dificultades para ofrecer sobretítulos, intérpretes a lenguaje de signos, etc. Algunos de sus comentarios son encarnados en el montaje por un intérprete con Down; pero la mayor parte del texto pasa a una audiodescripción que explica cómo masturba Rosa a su hijo, con ambos en escena, mimando la acción de manera mecánica:

Audiodescripción.- Rosa le hace las pajas a su hijo

Y cuando tiene dinero

Lo lleva de putas

Esto no es algo tan moderno como una Asistente Sexual.

No es algo tan moderno como una Despedida de Solteros con

Enano

Esto no se hace solo en Barcelona

O en Mallorca

Esto lo hacen todas las madres que tienen que hacerlo.

(Carrodegas 2021: 88)

Y por su parte, la escena decimosegunda, *Apropiación indebida*, se pregunta por el sentido que tiene hacer una obra de estas características y plantea la posibilidad de que se trate de un mero divertimento para espectadores que comparten un marco cultural de referencias (Orlan, Abramovic). Nuevamente, el discurso serio se rompe con una entrada abrupta de un personaje, la hija pródiga, que cuenta cómo sus padres convirtieron su habitación en un lugar de encuentros sexuales para personas con discapacidad, aprovechando que ella había estado tres años en el extranjero haciendo un máster. Finalmente, la escena que cierra la obra, *La Orgía Final*, apunta hacia los posibles finales de un espectáculo que podría optar entre seguir aumentando el disparate incluyendo en escena al diputado Pablo Echenique; u optar por un cierre en el que Sarita Granero y Jorge el Chirrimito pudieran decidir sobre su amor, irse a vivir juntos y compartir su vida.

4 Conclusión

No parece que la obra, a pesar de todas las reticencias y precauciones mostradas por la autora, o tal vez por eso mismo, se salga de los cauces de una moralidad bienintencionada, de la que queda excluida cualquier forma de ruptura del orden social o escénico. Como me parece advertir, el texto explora diferentes registros del teatro cómico, lo que incluye las réplicas ingeniosas, la comicidad de las situaciones, la parodia, la cita irónica y el juego con los dobles sentidos, las repeticiones o la hipérbole. La puesta en escena, que opta por un diseño de espacio muy sencillo, acude igualmente a códigos teatrales característicos de los géneros y subgéneros igualmente cómicos, como la comedia de enredo, el entremés, el teatro de títeres, el teatro de feria o el monólogo humorístico. Para el director del montaje, Iñaki Rekarte, uno de los aspectos más relevantes sería el gran número de “contradicciones inquietantes en torno a la sexualidad de las personas con diversidad funcional”, así como el carácter reivindicativo de una obra que trata de evitar el panfleto “mostrando una realidad poliédrica y compleja [. . .] sin caer en la frivolidad, con grandes dosis de incorrección política y humor negro” (Centro Dramático Nacional 2021: s.pág.). A pesar de todo esto, las palabras de la autora siguen corroborando una separación entre un supuesto ellos, el de las personas con diversidad funcional, y un nosotros, en el que ella se sitúa:

Supernormales es un juego cómico que nos enfrenta a nuestros propios prejuicios alrededor del colectivo de personas con diversidad funcional, generados dentro de una sociedad neoliberal y patriarcal. (Centro Dramático Nacional 2021: s./pág.)

En efecto, el texto discurre a menudo entre la vieja expresión latina *Castigat ridendo mores*, consagrada en la *Comedia del Arte* (D’Angeli/Paduano 2001), en la que sobresale el sentido político del humor contra la moral, y algunos rasgos característicos del teatro de tesis y del melodrama, que ponen en evidencia la dificultad de encontrar un tono firme desde el que proponer la representación de imágenes, de ahí la necesidad que tiene la autora de cuestionar su propio trabajo y exponer abiertamente algunas de las contradicciones que reconoce o que presupone que pueda reconocer el público. De esta manera, la verdadera vertebración de *Supernormales* estaría depositada en el uso de elementos metateatrales y metadiscursivos, con un sentido ambiguo. Por un lado, las constantes rupturas de la cuarta pared, el desdoblamiento de los personajes, la multiplicidad de roles que realizan algunos intérpretes y las preguntas que se formulan en voz alta sobre diferentes cuestiones que afectan a la representación, funcionan como una forma de *captatio* preventiva, que se adelanta a posibles rechazos de diversa índole. Algunos de ellos quedaron apuntados ya, pero otros están directamente relacionados con asuntos que provocan debates encendidos en la sociedad española de hoy. Pero, por otro

lado, estos mismos recursos dramatúrgicos ofrecen todo un repertorio de cuestiones, a veces mediante la cita paródica,⁹ que se encuentran igualmente en el centro del debate, como serían los límites del humor, los derechos sexuales de las personas con discapacidad, las diferencias que existen entre sociedades urbanas y rurales, o la corrección política y la obscenidad. Seguramente, *Supernormales* no deja de ser, como explica su autora, un juguete cómico, más bien un pastiche, pero tiene la principal virtud de poner de manifiesto, en sus posibles autolimitaciones, la dificultad para proponer un relato cómico más audaz para representar algunos de los perfiles que conciernen a la vida y a la sexualidad de las personas con diversidad funcional.

Bibliografía

- Allué, Marta. 2012. “Inválidos, feos y freaks”, en: *Revista de Antropología Social* 21: 273–286.
- Aristóteles. 2018. *Poética*, trad. y editado por Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Barba, Andrés. 2021. *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder*, Barcelona: Alpha Decay.
- Baudelaire, Charles. 2001. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bingham, Shawn/Green, Sara. 2016. “Aesthetic as Analysis: Synthesizing theories of Humor and Disability through Stand-up Comedy”, en: *Humanity and Society* 40.3: 278–305.
- Carrodegua, Esther F. 2021. *Supernormales*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Centro Dramático Nacional. 2021. “¿y tú quién eres? *Supernormales*”, en <https://dramatico.mcu.es/evento/supernormales-2/> [30.12.2022].
- Centro Dramático Nacional. 2022. “Dossier: Dramas de resistencia para superar la realidad – Temporada 22–23”, en https://dramatico.mcu.es/wp-content/uploads/2022/06/DOSSIER_PRENSA_TEMPORADA_22-23.pdf [30.12.2022].
- Chadwick, Darren David/Platt, Tracey. 2017. “Investigating Humor in Social Interaction in People with Intellectual Disabilities: A Systematic Review of the Literature”, en: *Frontiers in Psychology* 9. 1745: 1–16.
- Coogan, Tom. 2013. “Usually I love *The Onion*, but this time you’ve gone too far. Disability Humour and Transgression”, en: *Journal of Literary Studies and Cultural Disability Studies* 7.1: 1–17.
- D’Angeli, Concetta/Paduano, Guido. 2001. *Lo cómico*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dickinson, Danielle/Hutchinson, Nick. 2019. “Changes in understandings and perceptions of individual, significant others and community supporters involved in a theatre company for adults with intellectual disabilities”, en: *Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities* 32.3: 691–705.
- Escotado, Antonio. 1991. *El espíritu de la comedia*, Barcelona: Anagrama.

9 No parece demasiado aventurado reconocer en la obra situaciones que parodian algunas acciones en la calle del *Foro de Vida Independiente*, por ejemplo, o bien escenas que dialogan con algunas otras ficciones, como el documental *Vital Signs* (David Mitchell y Sharon Snyder 1995), o *Yes, we fuck!* (Raúl de la Morena 2015).

- Fernández, Jorge. 2020. “¿De qué ríe un cuerpo tullido? Políticas del humor crip”, en: *Papeles del CEIC*, vol.2020/2, papel 237: 1–13.
- Fraser, Mat. 2013. “Crippling it up”, en: *Journal of Visual Art Practice* 12.3: 245–248.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies*, New York: Columbia University Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring. How we look*, Oxford-New York. Oxford University Press.
- Grist, Virginia/Ebener, Deborah/Miller Smedema, Susan. 2010. “The Impact of Humor on Attitudes toward Persons with Disabilities”, en: *Journal of Applied Rehabilitation Counseling* 41.3: 18–22.
- Hobbes, Thomas. 1651. *Leviathan, or, The matter, form, and power of a common-wealth ecclesiastical and civil*, London: Printed for Andrew Crooke.
- McRuer, Robert. 2021. *Teoría Crip. Signos culturales de lo queer y de la discapacidad*, Madrid: Kaótica Libros.
- Mildbrodt, Teresa. 2019. “Sexy Like Us. Expanding notions of Disability and Sexuality through Burlesque Performance”, en: *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 13.4: 377–393.
- Mitchell, David/Snyder, Sharon. 2000. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: Univ. Of Michigan Press.
- Paredes, Daniel. 2008. “La experiencia del humor en personas con discapacidad intelectual”, en: *Education & Psychology. Revista electrónica de Investigación Psicoeducativa* 14, 6.1: 201–218.
- Paredes, Daniel/Flores, Antonio. 2014. “Promoviendo el sentido del humor en las personas adultas con discapacidad intelectual y del desarrollo”, en: *Revista Española de Discapacidad* 2.2: 219–231.
- Portillo, Jesús. 2018. “Enfoques y límites del humorismo sobre discapacidad. Su verdadera cromática”, en: *Revista Española de Discapacidad* 6.II: 173–187.
- Reid, Kim/Hammond, Edy/Smith, Robin. 2006. “The humorous construction of disability: ‘stand-up’ comedians in the United States”, en: *Disability and Society* 21.6: 629–643.
- Shakespeare, Tom. 1999. “Joking a part”, en: *Body and Society* 5.4: 47–52.
- Soto Ivars, Juan. 2017. *Arden las redes: la poscensura y el nuevo mundo virtual*, Barcelona: Debate.
- Stronach, Ian/Allan, Julie. 1999. “Joking with Disability: What’s the Difference between the Comic and the Tragic in Disability Discourses?”, en: *Body and Society* vol 5.4: 31–45.
- Zizek, Slavoj. 2015. *Mis chistes. Mi filosofía*, Barcelona: Anagrama.

Luisa García-Manso

Teatro documental, diversidad funcional y humor en *Alicias buscan Maravillas*, de Lucía Miranda

Abstract: *Alices Seek Wonders* [*Alicias buscan Maravillas*] (2017, 2021) is a documentary play by Lucía Miranda based on the testimonies of people with and without disabilities. Finding inspiration in Lewis Carroll's characters, motives, and linguistic play, the playwright and theatre director proposes a site-specific, inclusive, and accessible staging for audiences of all ages. During the performance at park Quinta de Los Molinos in Madrid, the spectators participated in an immersive adventure, interacting, walking along, and even singing and dancing with the performers, made up of actors with and without disabilities, including a group of teenagers from community-based theatre project 'Mundo Quinta'. Instead of proposing a comical representation of disability, the play uses humour to bridge the gap between diverse communities and encourages the audience to reflect on what normality is.

Palabras clave: Teatro documento, Testimonio, Diversidad funcional, Humor, *Alicia en el país de las maravillas*

Key Words: Documentary Theatre, Testimony, Disability, Humour, *Alice in Wonderland*

1 Diversidad funcional y humor

En su artículo sobre humor y discapacidad, Albrecht plantea la siguiente paradoja: "What is so funny about having a disability when others think that it is a tragedy?" (1999: 67). De igual manera, Haller advierte que, para aquellos ajenos a la cultura de la diversidad funcional, conectar las ideas de discapacidad y humor puede resultar chocante (2003: s.pág.). Esto ocasionó que algunos estudios consideraran la risa en torno a la discapacidad como producto, síntoma o causa de actitudes negativas y discriminatorias (Coogan/Mallett 2013: 247). Según Albrecht, el humor sobre la discapacidad no solo es políticamente incorrecto, sino que además puede provocar reacciones muy negativas. No obstante, también considera

Luisa García-Manso, Utrecht

que puede ser liberador, ya que reírse de una misma o con otras personas contribuye a redefinir experiencias y generar una solidaridad más allá de las fronteras de diferentes grupos y comunidades (1999: 67). En este sentido, el teatro puede promover importantes cambios identitarios en la manera de entender la diversidad funcional (Lockyer 2015: 1409), a pesar de que la percepción del humor puede diferir en función de la posición de cada persona ante la discapacidad y de su rol —no es lo mismo estar en la posición de la persona que vive la experiencia, el público implicado o el público ajeno— (Albrecht 1999: 69–70).

A estas apreciaciones, cabe añadir también la importancia de las imágenes, discursos y estereotipos en torno a la diversidad funcional que tienen ya una larga tradición en el ámbito de la representación cultural. Wilde sintetiza algunas de estas imágenes asociadas a los relatos sobre la discapacidad y la enfermedad en dos grandes bloques: la estereotipia negativa, a través de la cual se caracteriza a la persona en cuestión como despreciable, resentida y/o violenta, un tipo de perfil que asocia con las narrativas del caos descritas por Frank,¹ en las cuales el discurso carece de orden y el emisor no ve posibilidad de mejora (2013: 97, cf. Wilde 2018: 19); y la estereotipia positiva, que se vincularía con arquetipos de sufrimiento, sacrificio y coraje, que se puede conectar con las narrativas de la búsqueda definidas por Frank, en las cuales la enfermedad es utilizada o aceptada en un relato de superación y supervivencia (2013: 115, cf. Wilde 2018: 19). Wilde añade que, aunque esta última caracterización resulte más favorable, también es problemática por fijar las identidades y expectativas de la gente, además de que promueve lo que Young denominó “porno inspirador” en su charla TED “I’m Not Your Inspiration, Thank You Very Much” (2018: 19). Young considera que el uso de imágenes y relatos inspiradores de personas discapacitadas se basa en la cosificación de un grupo de personas en beneficio de otro grupo (2014). La perspectiva de Young coincide con lo que Haller advertía una década antes al señalar que, para muchas personas con discapacidad, abordar sus experiencias desde el

1 Frank describe tres tipos de narrativas del “wounded storyteller”, el narrador o narradora que necesita contar la historia de su enfermedad para reparar el daño causado en su propia vida e identidad y para podérsela transmitir a otros, desde el personal médico y sanitario hasta sus familiares y amigos (2013: 53): la narrativa de la restitución, la narrativa del caos y la narrativa de la búsqueda. La narrativa de la restitución se centra en la posibilidad de sanación y recuperación (77), por lo que constituye un tipo de historia agradable de escuchar (92). La narrativa del caos, por el contrario, es una historia dura para el receptor, ya que parte de la premisa de que la mejora es imposible y carece de orden narrativo, reproduciendo los desajustes causados por la enfermedad (97). La narrativa de la búsqueda se basa en la creencia de que la experiencia de la enfermedad terminará en algún tipo de ganancia o aprendizaje (115). Las tres formas se alternan y repiten según la experiencia o el momento en que se halla el o la paciente (76).

humor “flies in the face of centuries of sentimentality and tragic portrayals”, lo que resulta empoderante (2003: s.pág.).

Ya en el ámbito de la representación cómica de la discapacidad, Haller y Ralph distinguen cuatro fases (2003: s.pág.). La primera de ellas se correspondería con el uso de las personas con discapacidad para entretener a personas sin discapacidad, como sería el caso de los “freak shows”, o la caracterización del personaje del “típico tonto” en una película o serie de televisión como una persona con discapacidad cognitiva. La segunda fase se relaciona con las bromas de mal gusto en las que se hace escarnio de las limitaciones de las personas con discapacidad. Los autores mencionan como ejemplo los chistes sobre la activista Helen Keller en EE.UU. que, en el caso español, podrían compararse, por ejemplo, con aquellas en torno a figuras públicas en silla de ruedas. En la tercera fase, las personas con discapacidad toman el control del mensaje humorístico, burlándose de las barreras que la sociedad les impone y ofreciendo su propia interpretación de un mundo que tiene actitudes negativas o siente lástima hacia ellos. Por último, la cuarta fase² se asociaría con aquellos productos culturales en los que la persona con discapacidad es un personaje más en el panorama del humor. El humor ya no se centra tanto en la experiencia de la discapacidad y esta deja de ser la razón de ser de la comedia (Haller/ Ralph 2003: s.pág.). Como se puede observar, en las fases 3 y 4 se produce un interesante giro: las personas con discapacidad dejan de ser el blanco de la risa para convertirse en creadoras de humor, reivindicando así su capacidad de agencia y autorrepresentación. El estudio de Lockyer sobre las experiencias de humoristas con discapacidad en la escena británica de la *stand-up comedy* confirma también la misma evolución: “currently disabled comedians, are creatively shifting the comedy spotlight from disabled people as the targets of comedy to disabled people as ‘comedy-makers’ and are performing to disable and non-disabled audiences in recognised comedy venues” (2015: 1400).

Teniendo en cuenta estas conceptualizaciones sobre diversidad funcional y humor, en este ensayo analizaré la obra de teatro *Alicias buscan Maravillas*, de Lucía Miranda, la cual fue dirigida por ella misma en dos ocasiones con su compañía Cross Border Project. Uno de los intereses de esta propuesta dramática radica en que incorpora testimonios de personas con y sin discapacidad, enmarcándolos en un humor absurdo inspirado por el lenguaje, los personajes y motivos del país de las maravillas creado por Lewis Carroll. En primer lugar, contextualizaré la obra dentro de la trayectoria de la compañía, la cual se caracteriza por aunar metodologías de

2 En su estudio, Haller y Ralph analizan, como paradigma de esta cuarta fase, la serie animada para adolescentes *Pelswick* (Canadá/EE.UU., 2000–2002), de John Callahan.

teatro documental y teatro aplicado³ en sus propuestas escénicas y educativas. Acto seguido, analizaré la versión de *Alicias buscan Maravillas* que fue estrenada el 23 de julio de 2021 en el Parque Quinta de los Molinos de Madrid, observando cómo teatro documental y humor se combinan para incitar al público a reflexionar sobre la diversidad funcional y cuestionar qué entendemos por normal.

2 La compañía Cross Border Project: nuevas formas del teatro documental y actualización de la tradición literaria

El teatro documental —o teatro documento— ha evolucionado y adoptado diversos nombres y formas desde 1920 hasta hoy, si bien ha mantenido como constante la incorporación de documentos, entendidos estos en sentido amplio como objetos mediáticos que se presentan “as a fact or as a privileged representation of an absent person or past event” (Youker 2018: 2). Aunque en sus orígenes trataba de representar fielmente la realidad (Dawson 1999: 18), en la actualidad la frontera entre los hechos y la ficción cada vez es más borrosa, en consonancia con la tendencia de la posmodernidad a fomentar la subjetividad, rechazar la universalidad y reconocer las contradicciones que conlleva intentar representar la realidad con los recursos propios de la ficción (Martin 2010: 3). Uno de los últimos desarrollos del teatro documental consiste en llevar a escena a las personas que protagonizan un testimonio como intérpretes de sus propias historias de vida (Martin 2010: 11; Brownell 2013: 772), lo que constituye, a mi modo de ver, un paso más allá del teatro *verbatim*, en el cual un grupo de intérpretes dan cuerpo al testimonio de personas corrientes (Paget 1987: 317), trasladando su mensaje palabra por palabra e incluso

3 En su ya amplia andadura como compañía, el Cross Border Project ha liderado numerosos proyectos de teatro aplicado y teatro comunitario tanto en España como en el extranjero, además de impartir talleres de formación para colectivos diversos. Uno de los intereses del teatro aplicado y el teatro comunitario reside en que no necesariamente tienen lugar en espacios convencionales o teatros al uso, contribuyendo así a atraer y generar nuevos públicos (Nicholson 2005: 2). A diferencia del teatro amateur, estas formas de teatro cuentan con la mediación de uno o varios artistas profesionales (Erven 2000: 255). En los proyectos de creación escénica realizados con comunidades diversas, el Cross Border Project incorpora con frecuencia las herramientas y técnicas del teatro documental y teatro foro que han utilizado en sus producciones teatrales. Las distintas facetas de la compañía se retroalimentan, ya que los talleres de arte-educación realizados con comunidades concretas pueden convertirse a su vez en uno de los pilares del proceso de investigación —y de creación— de una pieza. Véase Martínez Valderas/Werder Avilés (2021) con respecto al proceso creativo de *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2016), de Lucía Miranda.

imitando las cualidades fónicas y expresivas de su habla, con lo que se añade una dimensión más a su identidad. La inclusión de personas que dan testimonio sobre sus propias vidas en el teatro puede contribuir, en última instancia, a promover su autorrepresentación y empoderamiento (García-Manso 2018; 2019).

A lo largo de sus doce años de trayectoria, son varios los montajes dirigidos por Lucía Miranda que se inspiran en obras literarias procedentes del canon y que utilizan técnicas del teatro documento con el fin de abordar un tema de interés para la sociedad actual. De hecho, la compañía se inaugura en diciembre de 2010 con el estreno de *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* en el Thalia Theatre de Nueva York, una obra con idea original y dirección de Lucía Miranda y dramaturgia de Sergio Adillo, en la que el texto dramático de Lope de Vega se adaptó al contexto de los feminicidios de Ciudad Juárez. Durante la obra se reproducían fragmentos de discursos políticos sobre la lucha contra el narcotráfico y la violencia del presidente Felipe Calderón que, siguiendo las técnicas del Teatro del Oprimido de Boal, contrastaban con las escenas dramatizadas en escena, incitando la lectura crítica del público (Adillo Rufo 2012: 152–153).

El 12 de abril de 2013 estrenan *Perdidos en Nunca Jamás* en el Teatro Circo de Murcia, con idea original y dirección de Lucía Miranda y dramaturgia de Silvia Herreros de Tejada. En este caso, el espectáculo se inspira en *Peter Pan*, de James M. Barrie, para crear un juego de analogías enmarcado en el éxodo migratorio juvenil causado por la falta de oportunidades en España, que identifican como el País de Nunca Jamás Trabajarás en lo que Estudiaste. Al comienzo y al final de la representación se incorporan fragmentos de entrevistas realizadas a padres —incluidos los de los propios integrantes de la compañía— que funcionan como testimonio vivo de la situación precaria de la generación de jóvenes mejor formada (Checa Puerta 2017).

Por último, cabe destacar *Nora, 1959* (2015), obra con dirección y dramaturgia de Lucía Miranda estrenada el 12 de noviembre de 2015 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, con coproducción de Lazonakubik y el Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional. Se trata de una adaptación libre de *Casa de muñecas* (1879), de Henrik Ibsen, trasladada a la España de los años 50. La obra incorpora fragmentos de las entrevistas realizadas a mujeres de Valladolid y Madrid sobre sus propias experiencias, conformando un “documental sonoro” (Miranda 2015: 19). A estas obras se suma *Alicias buscan Maravillas*, inspirada en la obra de Lewis Carroll y basada, como veremos, en testimonios obtenidos de entrevistas a personas con y sin discapacidad, algunos de los cuales fueron interpretados por sus protagonistas.

Estos cuatro montajes del Cross Border Project recrean personajes, situaciones y motivos tomados de obras literarias que forman parte del imaginario colectivo para reflexionar sobre la identidad contemporánea, de manera muy similar a lo

que se ha venido haciendo desde hace décadas con los mitos clásicos.⁴ El uso de las técnicas del teatro documento durante el proceso creativo y en el espectáculo final le permite a Miranda indagar en cómo personas diversas han confrontado desde su propia experiencia las problemáticas abordadas en cada una de las obras y llevar —con recursos variados que van desde la reproducción de imágenes y fragmentos de entrevistas grabadas al *verbatim*— sus testimonios a la escena. De esta manera, Miranda aboga por un teatro documental que refleje aspectos de la realidad de una forma coral y poliédrica. Otros ingredientes muy presentes en las propuestas escénicas de la compañía son la música y las coreografías, a menudo inspiradas en un trabajo de investigación previo —por ejemplo, en los talleres realizados con comunidades—, con las que se crean momentos lúdicos de juego teatral y complicidad con el público. En su afán por celebrar la diversidad en el tiempo reducido de la representación teatral, los espectáculos del Cross Border Project tienden a promover la fragmentariedad y la técnica de collage frente a la estructura tradicional del relato entendido como una historia única que se ajusta al patrón de introducción, nudo y desenlace.

3 *Alicias buscan Maravillas*, de Lucía Miranda: del clásico de Carroll al cuestionamiento de la normalidad desde la diversidad funcional y el humor

Alicias busca Maravillas se estrenó en los días 23 a 25 de julio de 2021 en el Parque Quinta de los Molinos de Madrid. La producción corrió a cargo de Veranos de la Villa y de Espacio Abierto Quinta de los Molinos. Miranda escribe y publica el texto dramático originalmente en 2017, en el marco del V Laboratorio de Escritura Teatral de la SGAE. Esta versión del texto fue presentada al público por primera vez como lectura dramatizada en el Teatro Valle-Inclán de Madrid el 20 de mayo de 2018, dentro del ciclo “Una mirada diferente” del Centro Dramático Nacional. Sin embargo, en este ensayo me centraré en el análisis de la versión inédita del

⁴ “Uno de los caminos elegidos por los escritores dramáticos para reflexionar sobre la identidad individual ha sido la recreación de mitos, a los que dotan de una nueva configuración para dar respuesta a los problemas y dudas del ser humano contemporáneo” (Vilches-de Frutos 2005: 8).

texto dramático realizada para la puesta en escena de 2021.⁵ Dadas las peculiaridades de la propuesta, tuvieron que realizarse numerosos cambios con respecto al texto original de 2017 para adaptarse a un nuevo espacio escénico, a las necesidades del elenco, la organización del público y las restricciones ocasionadas por la pandemia de la COVID-19.

El texto dramático se presenta, por un lado, como una “versión libre y particular” (Miranda 2017: 371) de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865) y *Alicia a través del espejo* (*Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, 1871), de Lewis Carroll. De estas obras toma los nombres de varios personajes y algunos motivos, como las ideas en torno a lo (im)posible y lo extraordinario. Asimismo, comparte con los clásicos de Carroll el humor absurdo y los juegos con el lenguaje, como comentaré más adelante. Otro aspecto en el que podemos observar que se produce un diálogo con el clásico de Carroll es en la inclusión de música y canciones populares e infantiles con el fin de generar una complicidad con el público. En las obras de Carroll, la poesía declamada o cantada constituía una forma de conectar con el acervo infantil de manera cómica —por ejemplo, alterando poemas que en aquella época los niños y niñas británicos tenían que memorizar en la escuela con fines paródicos o generando un personaje a partir de una canción infantil inglesa, como sería el caso de Humpty Dumpty (Reichertz 1997: 55–57), el huevo antropomórfico, denominado Zanco Panco en la traducción de Jaime de Ojeda (1973) y, que en la versión libre de Miranda se convierte en Zanca Panca, una mujer con osteogénesis imperfecta—.

Por otro lado, *Alicias buscan Maravillas* es también una obra de teatro documental, ya que se basa en las entrevistas realizadas por su autora a más de 40 personas con y sin discapacidad en Madrid, algunas de ellas vinculadas a colectivos como la Asociación Tú Decides-Asociación de Ocio y Tiempo Libre para personas que padecen Trastorno Mental y el Psico Ballet de Maite León. Los testimonios recabados se convirtieron en materia dramática y aparecen transformados en los parlamentos de un grupo de variopintos personajes con distintos tipos de discapacidad sensorial, física o psíquica. Además, Lucía Miranda realizó un taller para niños y niñas de entre 6 y 9 años dentro del marco del Festival “Una Mirada Diferente” del CDN, de donde salieron “varias de las ideas peregrinas de esta pieza” (Miranda 2018: 373).⁶ Por último, la escena “Cuando sea mayor” se basa en las respuestas recabadas entre sus amigos y los hijos de sus amigos, a quienes les pre-

5 Agradezco a la autora, Lucía Miranda, que me haya facilitado una copia del texto para la realización de este estudio.

6 En la edición del texto dramático de 2018, Miranda menciona que “la *Canción de la patata* (creada con el músico y compositor Nacho Bilbao)”, recogida en la escena “2. La Nave de las Patatas” de dicha versión, que no fue incluida en la versión de 2021.

guntó: “Cuando eras pequeño, ¿qué querías ser de mayor?” (Miranda 2018: 373). De esta manera, la obra dramática se hace eco de voces muy diversas con las que se pretende conectar con las experiencias de un público también diverso.

Otra peculiaridad de esta propuesta escénica es que fue ideada como una pieza de teatro *site specific*, es decir, dirigida a ser representada en un lugar concreto con el cual el espectáculo se relaciona de forma significativa, de manera que para montarla en otro lugar se precisería realizar cambios esenciales en el texto dramático. Desde un principio, Lucía Miranda ideó una obra de teatro para ser representada al aire libre, a poder ser como un recorrido por un parque público, tal y como sucedió en 2021. En el texto dramático publicado en 2017, escoge el Palacio de Cristal de Arganzuela de Madrid como espacio escénico, después de visitar y recorrer diez parques de Madrid y rechazar varios “porque, tras pasear por ellos, sus escaleras, accesos o tipo de tierra los hacían complicados para algunas discapacidades” (Miranda 2017: 372). El texto dramático publicado en 2017 incluye un mapa del parque diseñado por Javier Burgos con dibujos y nombres de los lugares emblemáticos del recorrido escénico propuesto en aquella versión (317). En 2021, otro peculiar mapa de “Las Maravillas”, el Parque Quinta de los Molinos, fue entregado al comienzo de la función al público, junto con la “gran carta” de Alicia. Los dos mapas, diseñados respectivamente para cada una de las versiones del texto dramático, cumplen con el papel fundamental de reflejar los espacios dramáticos elegidos para el recorrido escénico y aparecerán registrados, además, en los títulos de varias escenas de la obra y en los diálogos de los personajes, con la particular nomenclatura creada por la dramaturga para Las Maravillas. El gran mapa-carta entregado a cada espectador al comienzo de la función abre paso, igualmente, a la participación activa del público.

Alicias buscan Maravillas puede definirse además como un proyecto inclusivo, accesible, participativo y para todos los públicos. Durante la representación en la Quinta de los Molinos, el público —diverso en cuanto a capacidades y edades, ya que la obra se dirige de forma específica a “niños de 8 a 88 años”— fue invitado a participar con sus propias acciones: moviéndose, interactuando e incluso cantando y bailando con los personajes de la obra, interpretados por actores con y sin discapacidad, entre los que se incluía un grupo de adolescentes procedentes de Mundo Quinta —un proyecto de creación escénica de Espacio Abierto Quinta de los Molinos y Cross Border Project dirigido a jóvenes de entre 13 y 18 años—. De hecho, el público es interpelado constantemente en la obra y aparece identificado en la lista de *dramatis personae* como ‘Tú’ (Miranda 2017: 15; 2021: 2). Al comienzo de la representación, Corre, Ve y Dile le piden al público que forme una fila ordenada por edad, de los más jóvenes a los mayores, animando a preguntarse unos a otros la edad y generando, de esta manera, la interacción entre las y los espectadores:

Corre.- Y dentro de la fila, tenéis que colocaros del más pequeño al más mayor.
 Ve.- Mandan los pequeños.
 Y Dile.- Del más pequeño al más mayor.
 Conejo.- Te dijeron que no fueras indiscreto con desconocidos.
 Todos.- No, no no.
 Conejo.- Que preguntar la edad era de muy mala educación.
 Todos.- No, no no.
 Conejo.- En Las Maravillas, preguntar la edad es... ¡¡¡¡nuestra tarjeta de visita!!!
 Corre (*lo explica con sus palabras*).- ¡A preguntar edad y organizaros en vuestra fila del más pequeño al más mayor!

El público se va preguntando la edad y van haciendo dos filas del más pequeño al más mayor de edad.

(Miranda 2021: 7)

¿En qué medida es un espectáculo inclusivo? Según Hartwig, “los textos estéticos [. . .] pueden incluir a personas con diversidad funcional de distintas maneras: como tema, como elemento constitutivo de la mediación [. . .], como elemento constitutivo de la producción [. . .] o como elementos del proceso de la recepción” (2020: 16). En *Alicias*, la inclusión se tiene en cuenta en el tema, ya que el núcleo principal se halla en la diversidad funcional. También se puede considerar que presenta cierta inclusividad en lo que respecta a la producción o creación de la pieza, pues, la autora incorporó al texto dramático fragmentos de testimonios procedentes de personas con diversidad funcional e, incluso, algunas de las personas que fueron entrevistadas participan en el espectáculo como intérpretes, dándose la posibilidad de que sean protagonistas de su propio relato. Este sería el caso del monólogo de Zanca Panca, personaje interpretado por Mónica Lamberti, a quien Lucía Miranda agradece haber puesto “sobre la mesa un tema interesantísimo: el sexo en la discapacidad, pero que al buscar un espectáculo para todos los públicos he abordado de una manera muy diferente que si fuera una historia solo para adultos” (372).⁷ En lo que respecta a la mediación, participan intérpretes con y sin discapacidad. La autora señala en las “Notas para una puesta en escena” publicadas en la edición del texto de 2017 que los actores debían tener las características indicadas en el *dramatis personae* y “en ningún caso los personajes con discapacidad serán interpretados por actores sin discapacidad” (316). Por su parte, la inclusión de un público diverso en la recepción del espectáculo se tiene

⁷ También parece el caso de Lola Robles, quien interpretó el papel de Tararí tanto en la lectura dramática de 2018 como en la puesta en escena de 2021 y, muy probablemente, de Anna Marchesi, que interpreta el papel de Alicia en la puesta en escena de 2021 con un monólogo que no estaba en la versión de 2017 (en la lectura dramatizada que tuvo lugar en el Teatro Valle-Inclán en 2018 fue Mafalda Carbonell la encargada del papel de Alicia).

en cuenta ya desde el ámbito de la mediación, con la introducción de personajes específicos para facilitar el acceso: Jabberwock, el Conejo, la Exploradora Roja y la Exploradora Azul. En la puesta en escena de 2021, el personaje de Jabberwock fue interpretado por David Blanco, especialista en lengua de signos que traducía los diálogos para el público sordo. El personaje del Conejo, interpretado por Patty Bonet, tenía varios diálogos dirigidos a describir acciones y elementos del entorno con el fin de acercar el contenido al público ciego o con deficiencias visuales graves, como ocurre en el siguiente ejemplo: “Conejo.- [. . .] Y para los que no veáis como yo, que sepáis que os va a caer agua pulverizada por encima, así, fresquita” (Miranda 2021: 18). Por último, la Exploradora Roja, interpretada por Belén de Santiago, y la Exploradora Azul, interpretada por Lucía Miranda, asumían el rol de facilitadoras durante el recorrido escénico, animando, organizando y asistiendo al público según sus necesidades en cada una de las paradas. Los espectadores, al llegar a la entrada de Espacio Abierto Quinta de los Molinos, recibían un antifaz de color rojo o azul, además de la gran carta-mapa de Las Maravillas. El antifaz debía llevarse en algún lugar visible del cuerpo durante el recorrido escénico. Su finalidad primera consistía en identificar al grupo de 15 personas con el que cada espectador debía agruparse durante el recorrido, convenientemente dirigido por la Exploradora de dicho color. Además, al final del recorrido escénico, cobraría un papel más importante al ser utilizado para realizar una actividad en grupo caminando a ciegas, cogidos unos a otros por el hombro y avanzando en fila india, superando un tramo de cuatro escalones al final, todo ello con el fin de experimentar la ceguera y confiar en el otro.

Pasemos ahora a la cuestión del humor. *Alicias buscan Maravillas*, en su carácter de homenaje al mundo imaginario y maravilloso creado por Carroll, se plantea desde el inicio como un juego con el público, a quien se le invita a mirar “con ojos extraordinarios” para salvar Las Maravillas, que corren un grave peligro y desaparecerán si no hacen seis cosas imposibles antes del desayuno. Esta idea está tomada de *Alicia a través del espejo*, donde la Reina Blanca le explica a Alicia que cuando tenía su edad podía pensar seis cosas imposibles antes del desayuno.⁸ A lo largo del espectáculo, el público hará cosas “imposibles” como transportar un huevo con una cuchara sin romperlo, volver a ser adolescentes y dar rienda suelta a “su pavo” o caminar a ciegas por el parque confiando en otras personas. El público es llevado así a realizar acciones curiosas de las que ya de por sí puede desprenderse el humor, tal y como ocurre en los clásicos de Carroll, donde Alicia es confrontada constantemente con una lógica diferente.

⁸ “When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast” (Carroll 2009: 177).

Todos los elementos de la puesta en escena contribuyen a generar un ambiente festivo en la obra, como ocurre con el vestuario y la utilería,⁹ muy colorista y fantástica, conectados con el público infantil —es el caso, por ejemplo, del uso de tacitas y platos de juguete en la escena de la mesa del té—. También contribuyen a crear un ambiente festivo y propicio a la participación la inserción de momentos musicales de la mano de Nacho Bilbao, que interviene en el papel del Dragón de Madagascar, así como las coreografías preparadas por Ángel Perabá. Música y movimiento se dirigen así a animar al público o a comunicarle instrucciones importantes, como la manera en la que deben defenderse de las frecuentes interrupciones del Corazones, el guardián del parque, quien aparece de vez en cuando para poner en entredicho el mundo extraordinario creado por las Maravillas:

Dragón.- En parques como este
 Y a efectos de seguridad
 Se debe caminar con un aforo máximo
 De 15 personas por grupo.
 Ponte con los de tu antifaz
 Por favor
 Con los de tu antifaz
 Ponte con los de tu antifaz
 Por favor
 No enfadéis al Corazones
 Puede que esté muy muy cerca
 Si pretendes conservar la cabeza

Todos miman que se cortan la cabeza

Ponte con los de tu antifaz.

(Miranda 2021: 11)

Al igual que el espectador se convierte en personaje, también el espacio alcanza esa categoría, visto siempre con una mirada carrolliana que transforma el entorno en un lugar extraordinario. Los personajes se refieren frecuentemente a distintos elementos del espacio dramático, tanto en las paradas realizadas a lo largo del recorrido como durante las transiciones en las que público y elenco se desplazan de un lugar a otro. Así ocurre cuando Corre, Ve y Dile y otros adolescentes de Mundo Quinta se detienen a llamar la atención sobre elementos ordinarios del parque de forma divertida:

9 Realizados, respectivamente, por Tatiana de Sarabia y Javier Burgos.

Se colocan frente a la alcantarilla, sobre el bordillo. La siguiente secuencia la hacen en bucle alternando quién pregunta y quién responde.

Sara Y Dile.- ¿Qué hay? Una excelentísima alcantarilla del Ayuntamiento de Madrid.

Sonido: Blup blup blup.

(Miranda 2021: 14–15)

Siguiendo la estela del humor absurdo e irracional del país de las maravillas, en el espectáculo abundan los usos cómicos del lenguaje. Destacan así las conexiones chocantes de ideas, basadas en el juego con el lenguaje: “Llegáis tarde, y ya sabéis lo urgente que es entrar con el Tiempo a tiempo” (Miranda 2021: 4), a menudo producidos en las interacciones entre los personajes, como en el siguiente ejemplo: “El Corazones.- Imposible, existiría un trato de favor frente al resto de usuarios, y eso no se puede permitir. / Alicia.- ¿Quién no se puede permitir? ¿Quién es Se? ¿Puedo hablar con Se?” (Miranda 2021: 55). También prolifera el uso de la rima con fines humorísticos: “Conejo.- [. . .] Te apresuras por un pasillo de calateas que ellas se creen bonitas pero en verdad son feas, y de plantas sin nombre que, cuando no las miras, se vuelven locas bailando el candombe” (Miranda 2021: 23); así como las repeticiones y los quiasmos: “Conejo.- [. . .] Se escucha el sonido de los pájaros (*pausa*), un chorro de agua intermitente te pone alerta, ¿serán las pistolas de agua de los niños o será que los niños están en el agua?” (Miranda 2021: 18); “Ve.- Cuando sea mayor, no va a ser un lío ser mayor” (Miranda 2021: 42); y la hipérbole o exageración: “Conejo.- [Alicia] tiene unos 8 años, o 18, o 20, o 38 aunque podría tener también 88” (Miranda 2021: 19). Por último, cabe destacar otro mecanismo cómico basado en la reproducción —a veces con desautomatización— de frases populares: “no estamos para normas, la verdad. Estamos, más bien, para que las normas se vayan a dar un paseo y que no vuelvan” (Miranda 2021: 4); o, incluso, de expresiones procedentes de la cultura popular, más allá del clásico de Carroll, como se realza en el siguiente diálogo en el que el Conejo cuestiona la introducción de una conocida frase de *La princesa prometida* [*The Princess Bride*] (1987), película de Rob Reiner basada en la novela homónima de William Goldman:

Dragón toca algo que hace que Corre, Ve, Dile creen un pasillo en la entrada. Se giran a la vez hacia el público con el pulverizador como arma.

Corre, Ve y Dile.- Hola, mi nombre es ñiigo Montoya, tú mataste a mi padre, prepárate a morir.

Conejo (*A cámara lenta y flipando se gira hacia ellos*).- Eso no es de aquí.

Ve.- Ya, Conejo, tío, es que

Conejo.- ¿Tío?

Ve.- Nos hacía tanta ilusión. . .

(Miranda 2021: 17–18)

También la diversidad funcional se convierte en motivo de broma a través de los personajes que presentan alguna discapacidad o enfermedad y cuyos parlamentos responden a los testimonios recabados por Lucía Miranda en las entrevistas que realizó para esta obra. Según declaraciones de Miranda realizadas en los medios: “*Alicias buscan Maravillas* es un viaje a la empatía, un viaje a mundos que desconocemos y con los que no convivimos lo suficiente. Mejor dicho, con los que vivimos a diario, pero no convivimos” (Otheguy Riveira 2021: s.pág.). Así pues, podemos considerar que la autora se sirve de la comicidad para promover que el público conecte con los personajes. Como señala Albrecht, el humor sobre la discapacidad “allows us to understand better the lives and trajectories of disabled people; to understand what it is like to span two worlds and cultures. Disjunctions experienced between these worlds are the basis of humor” (1999: 72). Así pues, en las escenas basadas en el testimonio abunda el humor autorreferencial, con el que los personajes de la obra explican cuáles son sus (dis)capacidades recurriendo al humor, creando de esta manera una complicidad con el público e invitándole a ver con “nuevos ojos” la diversidad funcional:

Alicia.- Me acabo de caer (*pidiendo perdón*). Me caigo mucho. Es como: ¡Árbol va! Y yo caigo como un tronco, a cámara lenta. Es bastante impresionante; con un poco de suerte en lo que queda de viaje me caigo y flipáis.

Mi madre dejaba que me cayera todo el rato.

Es una madre genial.

[. . .] Tienes que dejar que tu hijo se equivoque

Se caiga

Se vuelva a caer.

La satisfacción de descubrir que algo que pensabas que no podías hacer y puedes, es.

Estar abierta al error. Y por qué no, al disfrute.

(Miranda 2021: 21)

En este fragmento, Alicia, personaje interpretado por Anna Marchessi, usa una comparación cómica para explicar sus pérdidas de equilibrio. A pesar de que la posibilidad de que se caiga durante el recorrido no es un motivo de chanza, el personaje lo expresa con humor, incitando al público a desdramatizar el relato sobre la discapacidad y llevarlo, además, a un terreno con el que muchos se pueden identificar: el de la sobreprotección de los padres hacia los hijos. Un recurso similar se utiliza en el resto de los testimonios, de tal manera que los relatos de los personajes se situarían en la fase 3 de Haller y Ralph (2003): la toma de control del mensaje sobre la diversidad funcional con un cuestionamiento de las actitudes negativas de la sociedad. Predomina el estereotipo del coraje y la narrativa de la búsqueda, al integrar un discurso de superación (Frank 2013: 115; Wilde 2018: 19), si bien el sentimentalismo se desactiva con el humor. En el siguiente fragmento de la Duquesa,

personaje interpretado por Lidia García, se observa nuevamente el interés por hacer al público copartícipe de la experiencia de la diversidad:

La Duquesa.- Yo (*manda a Corre y a Ve que le suban a su trono de pie*) (*sin artificio*) tengo esquizofrenia paranoide, (*artificio*) por eso me nombraron presidenta.

Corre, Ve y Dile.- ¡Presidenta! (*hacen sonar una campana cada uno*)

Swim.- A mí también me dijeron que tenía esquizofrenia.

La Duquesa.- Me salen imitadores por todas partes.

Swim imita a La Duquesa

Conejo.- (*realista*) ¿Alguna enfermedad más en la sala? Por ejemplo, yo soy maniática.

Swim.- Tú no eres maniática, tú eres albina.

Conejo.- Eso no es una enfermedad. Es una condición genética.

Alicia.- ¡Parálisis cerebral! Yo tengo parálisis cerebral.

La Duquesa.- (*Bajando de la silla*) Ay. . . Qué lástima, mi amor. . . Y TÚ, ¿TÚ qué tienes?

Alicia.- Contadle, contadle, no seáis tímidos.

El público va nombrando varias enfermedades.

(Miranda 2021: 26)

La interacción con el público pretende desestigmatizar las enfermedades mentales y derribar las fronteras entre los distintos grupos (Albrecht 1999: 67). Al mismo tiempo, se plantean dudas sobre qué se considera normal, igual que ocurre en los clásicos de Carroll en los encuentros entre Alicia y los variopintos personajes del país de las maravillas, quienes cuestionan la lógica que la niña trae de su propio mundo. En *Alicias buscan Maravillas*, el personaje del Corazones, guarda del parque Quinta de los Molinos, interrumpe de vez en cuando el espectáculo para tratar de imponer orden, lo que da pie a situaciones cómicas en las que los personajes de Las Maravillas cuestionan las ideas preconcebidas sobre lo normativo:

El Corazones.- ¿Se puede saber qué están haciendo con todo esto aquí fuera? Pero bueno, pero bueno, ¿están ustedes locos!

La Duquesa.- Disculpe, sin estigmatizar.

El Corazones.- ¡¡¡Estas mesas y sillas son de un espectáculo que hay esta noche/mañana en Veranos de la Villa!!!

Conejo.- Con su permiso, tratábamos de...

El Corazones.- ... de coger algo que no es suyo, sacarlo de su sitio, ¡y con el covid, que esto estará ya desinfectado para la noche/mañana!

[. . .]

Conejo.- Si nos da un momentito, acabamos y lo dejamos todo como usted quiera. Es que ahora estamos en el medio.

El Corazones.- ¿En el medio? ¿En el medio de qué? ¿En el medio del parque? Ustedes no están bien de la cabeza.

La Duquesa.- Pues mire, no. Muy bien no estamos, en eso sí que tiene razón. ¿Quiere una tacita de té?

(Miranda 2021: 31–32)

Al final de la obra, el Conejo deja claro que el público no sale de esta experiencia teatral igual que cuando entró: “Eres un poco más mayor o un poco menos joven, pero, sin lugar a dudas, [. . .] no eres igual” (Miranda 2021: 57). Después de cantar la versión del “cumpleaños feliz” de Parchís todos juntos, elenco y público, los intérpretes reparten unas insignias con la leyenda “Extraordinariamente extraordinario” a cada espectador y el Conejo le pide al público que cierre los ojos y cuente de 30 a 0. Al final de la cuenta atrás, “ninguno de los personajes está allí. [. . .] / *No hay aplausos. / No hay FIN.*” (Miranda 2021: 60).

4 Conclusiones

Alicias buscan Maravillas toma como punto de partida el país de las maravillas de Lewis Carroll para plantear una obra documental, *site specific*, inclusiva, accesible, participativa y para todos los públicos, que incorpora testimonios que en algunos casos son interpretados por sus protagonistas reales. El uso del testimonio permite ofrecer una diversidad de voces y experiencias que contribuyen al empoderamiento y la autorrepresentación de las personas con discapacidad y enfermedades mentales, al tiempo que le permiten al público ajeno a la diversidad funcional ver la realidad desde una nueva perspectiva. Más que proponer una representación cómica de la diversidad funcional, la obra se sirve del humor absurdo y los juegos de palabras al más puro estilo carrolliano para animar al público a jugar e integrarse en el mundo de la diversidad funcional, poniendo en entredicho los sobreentendidos en torno a la normalidad y desechando las imágenes anquilosadas sobre la discapacidad como impedimento, obstáculo, tragedia o tristeza. Tal y como advertía Haller, el humor sirve aquí para superar el sentimentalismo latente en la representación de la diversidad en busca de imágenes más empoderantes. *Alicias buscan Maravillas* constituye así una apuesta por un teatro de transformación social que ofrece una mirada cercana y lúdica de la diversidad funcional. La obra se dirige a un público amplio —con y sin diversidad funcional; infantil, juvenil y adulto— con el fin de eliminar las barreras entre los distintos grupos, haciendo que espectadores de muy diverso tipo canten, bailen y disfruten juntos. En este sentido, persigue uno de los cometidos del humor de la diversidad funcional propugnado por Albrecht: servirse de lo cómico para tender puentes y promover el cambio identitario.

Bibliografía

- Adillo Rufo, Sergio. 2012. “De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez, o Lope según el teatro del oprimido”, en: *Comedia Performance* 9.1: 143–161.
- Albrecht, Gary L. 1999. “Disability Humor: What’s in a Joke?”, en: *Body & Society* 5.4: 67–74.
- Carroll, Lewis. 2009. *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, ed. Peter Hunt, Oxford: Oxford U. P.
- Checa Puerta, Julio E. 2017. “Conciertos de despedida: dramaturgas españolas frente al exilio juvenil”, en: Catherine Flepp/Marie-Soledad Rodríguez (ed.), *Les dramaturges espagnoles d’aujourd’hui*, Paris: L’Harmattan: 141–157.
- Coogan, Tom/ Rebecca Mallett. 2013. “Disability, Humour and Comedy”, en: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 7.3: 247–253.
- Dawson, Gary Fisher. 1999. *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*, Westport: Greenwood.
- Erven, Eugene van. 2000. *Community Theatre. Global Perspectives*, Londres/Nueva York: Routledge.
- Frank, Arthur W. 2013. *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, 2a ed., Chicago: University of Chicago Press.
- García-Manso, Luisa. 2018. “Teatro y diversidad: propuestas escénicas por la autorrepresentación y el empoderamiento”, en: Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert: 263–280.
- García-Manso, Luisa. 2019. “Teatro comunitario y testimonio en la escena española: *Fuegos* (2017), de Lola Blasco y *La Nave*”, en: *Revista de Escritoras Ibéricas* 7: 209–236.
- Haller, Beth. 2003. “Disability & Humor”, en: *Disability Studies Quarterly* 23 (3–4): <https://dsq-sds.org/article/view/430/607> [05.06.2024].
- Haller, Beth/Ralph, Sue. 2003. “John Callahan’s *Pelwick* Cartoon and a New Phase of Disability Humor”, en: *Disability Studies Quarterly* 23 (3–4): <https://dsq-sds.org/article/view/431/608> [05.06.2024].
- Hartwig, Susanne, 2020. “Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional”, en: Susanne Hartwig/Julio Enrique Checa Puerta (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlín: Peter Lang: 9–19.
- Lockyer, Sharon. 2015. “From comedy targets to comedy-makers: disability and comedy in live performance”, en: *Disability & Society* 30.9: 1397–1412.
- Martin, Carol. 2010. “Introduction: Dramaturgy of the Real”, en: Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Nueva York: Palgrave Macmillan: 1–14.
- Martínez Valderas, Jara/Werder Avilés, Mélanie. 2021. “Lo real en el teatro documento: *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, de Lucía Miranda”, en: *Estudis Escènics* 46: 1–16.
- Miranda, Lucía. 2015. *Nora, 1959*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Miranda, Lucía. 2016. *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Miranda, Lucía. 2017. *Alicias buscan Maravillas*, en: Manuel Benito/Beatriz Bergamín/Marcos Gisbert/ Lucía Miranda/María San Miguel/Claudia Tobo, *V Laboratorio de Escritura Teatral*, Madrid: Fundación SGAE: 30–375.
- Miranda, Lucía. 2021. *Alicias buscan Maravillas* [Versión inédita del texto dramático que incluye la fecha de actualización de 28 de julio de 2021].
- Nicholson, Helen. 2005. *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Ojeda, Jaime de (trad.). 1973. *A través del Espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*, de Lewis Carroll, Madrid: Alianza.
- Otheguy Riveira, Horacio. 2021. “‘Alicias que buscan maravillas’ en mundos con los que vivimos a diario, pero no convivimos”, en *Culturamas. Revista de información cultural en internet*, en: <https://www.culturamas.es/2021/07/06/alicias-que-buscan-maravillas-en-mundos-con-los-que-vivimos-a-diario-pero-no-convivimos/> [02.01.2023].
- Reichertz, Ronald. 1997. *Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*, Montreal & Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's U. P.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2005. “Introducción”, en: *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam/Nueva York: Rodopi: 7–9.
- Wilde, Alison. 2018. *Film, Comedy, and Disability. Understanding Humour and Genre in Cinematic Constructions of Impairment and Disability*, London / New York: Routledge.
- Youker, Timothy. 2018. *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, Oxon/Nueva York: Routledge.
- Young, Stella. 2014. “I’m Not Your Inspiration, Thank You Very Much”, en *TEDxSidney* [4.4.2014]: https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much [8.11.2022].

David Navarro Juan

La figura del bufón en el teatro de Angélica Liddell: revisiones de la diversidad funcional en la escena contemporánea

Abstract: This chapter interrogates the aesthetic potential of the jester in the context of the contemporary performing arts, particularly regarding the “inclusive arts.” As case studies, we will address two works by the playwright, director, and actress Angélica Liddell (Figueres, 1966), presented in 2007 at the Centro Dramático Nacional of Spain. From these plays, we will draw some conclusions that can be extrapolated to other scenic practices –including those in which disability plays a prominent role. Consecration of the “fool,” among other marginalized and unproductive beings, the jester was commissioned to make laugh and to entertain the monarch and its court. However, dramatic literature has usually identified this comical character with the ability to see what no one else sees and to say –even to embody– what the rest refuse to admit. Furthermore, we recognize in the jester’s sense of humor its efficacy to produce ambiguous and subversive spaces ruled by “other norms,” as we will consider.

Palabras clave: Bufón, Angélica Liddell, Artes escénicas contemporáneas, Discapacidad, Humor

Key Words: Jester, Angélica Liddell, Contemporary Performing Arts, Disability, Humor

El bufón pertenece a una estirpe formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes obligados a arrancar, como si fuera una costra pestilente, la carcajada estúpida de sus espectadores.
Angélica Liddell (2008b)

1 Introducción

En este artículo nos preguntamos por el potencial estético del bufón en el contexto de las corrientes de renovación del teatro contemporáneo y en relación con las “artes escénicas inclusivas”. Como estudios de caso, pero con la voluntad de

David Navarro Juan, Madrid

extraer algunas conclusiones extrapolables a otras prácticas escénicas —inclusive aquellas en las que la diversidad funcional desempeña un papel destacado—, abordaremos dos piezas de la dramaturga, directora y actriz Angélica Liddell (Figueres, 1966), presentadas en el año 2007 en el Teatro Valle-Inclán, sede del Centro Dramático Nacional (CDN) de España. Por supuesto, la figura —histórica y literaria— del bufón (del adjetivo italiano *buffo*: divertido, cómico, ridículo) ha sido objeto de números estudios especializados, y en esta ocasión nos limitaremos únicamente a recordar algunos de sus atributos más destacados. Como se sabe, el bufón fue, en determinados momentos de la historia, el encargado de entretener mediante espectáculos —y particularmente, de hacer reír— a reyes y cortesanos. Si bien los bufones se cuentan entre las formas y manifestaciones más características de lo que Mijaíl Bajtín denominara la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento,¹ en el caso de España su presencia se encuentra particularmente bien documentada en el día a día de la vida palaciega en el contexto del siglo XVII, durante el reinado de la Casa de Austria.² De entre los documentos artísticos conservados de aquella época, destacan sin duda los lienzos de Diego Velázquez, quien reservó a esta clase de criados un lugar muy destacado de su producción pictórica.³ Para cumplir con las funciones que tenían encomendadas, los bufones se valían de cualidades como el ingenio, la *vis cómica*, la habilidad para ejecutar malabares y acrobacias o el talento para la interpretación actoral; algunos, además, contaban con el “atractivo” adicional de su discapacidad. En efecto, esas mismas *diferencias* funcionales o meramente morfológicas que gene-

1 “Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y ‘bobos’, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc.—, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnalesca” (Bajtín 1987: 10).

2 En su trabajo *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, el escritor, historiador y pintor José Moreno Villa (1887–1955), quien fuera director del Archivo del Palacio Nacional hasta el estallido de la Guerra Civil Española, contabilizó un total de ciento veintitrés bufones, a razón de uno por año durante el periodo estudiado.

3 Considérese, a modo de muestra, que de las sesenta y cuatro obras de este autor que conserva el Museo del Prado, ocho —fechadas entre 1632 y 1645— están protagonizadas por bufones: *Bufón con libros*; *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*; *El bufón Calabacillas*; *El bufón el Primo*; *El bufón llamado don Juan de Austria*; *El Niño de Vallecas*; *Enano con un perro*; y *Pablo de Valladolid*. Mención aparte merecería el caso de *Las meninas*, en el que la infanta Margarita aparece acompañada por algunas de las personas de su entorno más cercano, entre las que se cuentan, situadas en el plano más próximo al espectador, dos figuras con enanismo: los asistentes Mari Bárbola y Nicolasio Pertusato, de quienes sin embargo no consta que tuviesen estrictamente encomendadas funciones de entretenimiento.

ralmente hubiesen condenado a una persona a la exclusión social resultaban, en estos casos excepcionales, la vía de acceso al desempeño profesional bajo el amparo de los estamentos más elevados del poder.

En la literatura dramática, el bufón —emparentado a una constelación de figuras, presididas por el arquetipo del Loco, tales como el gracioso, el *clown* o el arlequín— ha tendido a identificarse con la *capacidad* para ver lo que el resto de los personajes ignora y para decir lo que ningún otro se atrevería a expresar. Así lo observan, por ejemplo, Portillo y Casado, quienes subrayan el contraste entre “gozar del raro privilegio de decir lo que le viniera en gana” y “soportar las burlas más cueles” (1988: 28); o Revilla, cuando indica que “el bufón gozaba de libertades y familiaridades que no podían permitirse con los poderosos las gentes corrientes” (2012: 101). En su definición, este autor propone además la idea de que la figura bufonesca responde “a una oculta necesidad de compensación o de fuga hacia lo irracional por parte de [los poderosos], demasiado presos en las mallas del protocolo” y que sus “taras eran objeto de regocijo para una sociedad de sentimientos harto embotados en este sentido” (Revilla 2012:101). Pavis, por su parte, afirma que el bufón “es, como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra, como la del loco, es a la vez prohibida y escuchada” (1998: 58–59). Finalmente, resulta también de interés recordar a Cirlot, quien relaciona al personaje que nos ocupa con “la víctima sacrificial de ciertos ritos”: “por el terrible camino del sacrificio, el inferior era sublimado y elevado hasta lo superior” (1982: 105). En efecto, el autor, que parece entroncar al bufón en la tradición del “chivo expiatorio” levítico y del *pharmakos* griego,⁴ sostiene que:

El Loco, como personaje mítico y legendario, se relaciona estrechamente con el bufón. En las ceremonias y ritos medicinales, médico y enfermo hacen de “loco”, reaccionan por el delirio, el baile y las “extravagancias” para invertir el orden maligno reinante. Clara es la lógica del proceso. Cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutar, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal. (1982: 281)

4 En su libro *Dulce violencia* (2011), Terry Eagleton reflexiona ampliamente sobre ambos conceptos, y también sobre el sacrificio ritual con valor propiciatorio. Eagleton llama la atención sobre la poderosa dualidad en la que se sustenta el ritual del *pharmakos*, un término que en sí mismo ya contenía, al tiempo, los significados de veneno y antídoto y, por lo tanto, de enfermedad y sanación. Ciertamente, asimismo, puede decirse del “chivo expiatorio” —en el sentido del procedimiento ordenado por Yahvé a los antiguos israelíes en el Capítulo 16 del Levítico— que es tanto el mal de la comunidad como su salvación, la comunidad misma y lo que la comunidad rechaza.

Junto a la aludida facultad para decir verdad, el carácter contradictorio (libertad/esclavitud, inclusión/exclusión, privilegio/degradación, bajo/elevado) y la subversión del orden establecido (del imperio de la razón, del sistema normativo . . .) se nos aparecen, por tanto, como dos de los rasgos más destacados del bufón. A su vez, merece la pena incidir sobre las ideas del “sacrificio ritual” y de las “ceremonias medicinales”, tal y como las entiende Cirlot, y a las que más adelante habremos de volver a referirnos. Esta breve caracterización no debiera olvidar, sin embargo, la dimensión cómica del personaje. Junto al propio fenómeno de la risa, que el bufón es capaz de desatar, es importante en esta ocasión señalar la capacidad del humor para inaugurar espacios discursivos ambiguos, regidos por “normas-otras” (heterotopías, en el sentido foucaultiano)⁵ y en los que, previa suspensión del juicio, se ensanchan los márgenes de lo que puede decirse. De alguna manera, la comedia bufonesca instauro lo que Bajtín, a propósito del carnaval medieval, denomina “un segundo mundo” al lado del mundo oficial (1987: 11), en el que las concepciones dominantes, las relaciones jerárquicas, las reglas y los tabúes eran transitoriamente eliminados. El del bufón es, en el sentido de Bajtín, un humor “carnavalesco”:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* [. . .]; *todos* ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval); el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocosos, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

[. . .]

Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. (1987: 17)

Afirma además el autor que en este contexto se “creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales” que tenía como resultado la elaboración de “formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones” (Bajtín 1987:16) e incluso la aparición de “nuevas formas lingüísticas: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas

5 En dos conferencias pronunciadas en 1966 (“Utopías y heterotopías”) y 1967 (“De los espacios otros”, revisión de la anterior), Michel Foucault propuso la creación de una nueva ciencia, la heterotopología, dedicada a estudiar una serie de lugares que, a su entender, podían considerarse “impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (2008). El filósofo definió estos lugares como emplazamientos reales (a diferencia de las utopías) fuera de todo lugar, contra-espacios “que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos” (2008: s./pág.).

formas desusadas . . .” (Bajtín 1987: 21). Así, debemos entender que la figura del bufón guarda también una relación estrecha con la renovación estética.

2 Angélica Liddell: un bufón en la corte

En el año 2007, Angélica Liddell —hoy, quince años después, una de las autoras teatrales más reconocidas dentro y fuera de España— pisó por primera vez los escenarios del Centro Dramático Nacional (CDN), entonces dirigido por Gerardo Vera. Lo hizo por partida doble con el estreno, en noviembre, de la pieza *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (producción del CDN con la colaboración de la compañía de Liddell, Atra Bilis)⁶ y con la presentación, en diciembre, de *El año de Ricardo*, estrenada un año antes en Valencia⁷ y que le valió a su creadora el Premio Valle-Inclán de 2008. Cuatro años antes, en 2004, la Sociedad General de Autores de España (SGAE) le había concedido su Premio de Teatro por *Mi relación con la comida* y cuatro después, en 2012, recibiría el Premio Nacional de Literatura Dramática por *La casa de la fuerza*. Se trata, por lo tanto, de los años de consolidación de su trayectoria y de mayor reconocimiento de su labor por parte de las instituciones españolas. Cabe también señalar que nos encontramos ante una etapa de su producción particularmente marcada por los sentimientos de repulsión, horror y dolor frente a determinados conflictos de la actualidad histórica (la guerra de Irak, etc.) y frente a las víctimas de la injusticia global (las personas migrantes que mueren en su travesía, las mujeres víctimas del feminicidio, entre otras). Como ha señalado Eguía (2007), en este periodo Liddell vincula en sus obras su sufrimiento íntimo o personal con el del resto de la humanidad. Finalmente, merece la pena recordar que, con motivo de aquellas dos representaciones en el CDN, Liddell aseguró que para un actor “llegar a un teatro nacional es como acceder a la corte para el bufón de Diderot” (Madridiario 2007). Si bien elocuente, la afirmación resulta poco casual cuando se considera que la autora había trabajado específicamente en torno a esta figura en dichos espectáculos, que más abajo pasamos a analizar.

6 La obra tiene su origen en un texto de 1999. De éste, según afirma Eguía, la autora “conserva la base de los cuatro personajes principales y la anécdota que sirve como detonante de la pieza: el asesinato de un perro en una tintorería. Por lo demás, podemos decir que es una pieza completamente nueva” (2007: 9).

7 Cuando en el año 2017, el embajador de Francia en España concedió a Angélica Liddell las insignias de Caballero de las Artes y de las Letras, la creadora rememoró en su discurso “ese Ricardo III que estren[ó] en una pequeña sala española para ocho personas y culminó su existencia en los Campos Elíseos, en el teatro del Rond Point” (La Uña Rota 2017).

Debido a que carecemos en este capítulo de la extensión suficiente como para siquiera esbozar un análisis completo del teatro transgresor y renovador de Angélica Liddell, nos limitaremos únicamente a señalar algunas de las razones por las que el personaje del bufón resulta particularmente próximo a sus planteamientos, tanto teóricos como prácticos. En primer lugar, su afinidad con la estética del Barroco y con aquellos géneros híbridos que, como la tragicomedia, combinan lo alto y lo bajo, el humor y el dolor, etc. Así, en muchas ocasiones, como afirma Cirlot del bufón, Liddell “dice en tono duro las cosas agradables y en tono jocoso las terribles” (1982: 105), apoyándose en fracturas entre el fondo y la forma, en el humor negro o en la ironía. Por otra parte, desde el punto de vista actoral, algunas de las interpretaciones más memorables de esta creadora descansan sobre principios como el patetismo y el *enthousiasmós*,⁸ características que pueden identificarse tanto con la figura de la bacante adoradora de Dionisos como con la del bufón.

De igual manera, el teatro liddelliano abraza de manera constitutiva la “monstruosidad”, desde el punto de vista ético y estético. Así, en sus espectáculos, poblados por personajes monstruosos —débiles o poderosos— resulta recurrente que mediante la representación “inmoral” pretenda facilitarse el acceso a una conclusión moral por parte del público. En este sentido, resulta también propiamente bufonesca la incuestionable tendencia de Liddell hacia la “obscenidad”, esto es, hacia la mostración explícita, mediante la palabra, el cuerpo y la escenografía, de todo aquello que, de acuerdo con la norma social, debiera permanecer oculto, ajeno a la vista. A propósito de las manifestaciones corporales de dicha obscenidad, Emmanuelle Garnier ha destacado que “el teatro de Liddell participa del espíritu grotesco” (2012b: 125), argumentando, entre otras razones, la recurrente exhibición en sus espectáculos del desnudo, la enfermedad, los excrementos o las lesiones, entre otros. En no pocas ocasiones, la corporalidad expuesta sobre el escenario (*presentada*, no *representada*), es la de la propia artista, una estrategia —propia de la “dramaturgia del yo”, a la que más adelante volveremos a referirnos— que José Antonio Sánchez (2016) interpreta como una decisión ética. El especialista consi-

⁸ El *Diccionario de la Lengua Española* recoge para el adjetivo “patético, ca” una doble acepción que conviene recordar: por una parte, indica “que conmueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza”; por otra, define como “penoso, lamentable o ridículo”. Considérese, a su vez, que “ridículo, la” es, entre otros, lo “que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa”.

A propósito del sustantivo “entusiasmo”, el mismo diccionario recoge el término griego del que procede y señala su significado original: “inspiración o posesión divina”. Este sentido, resulta en efecto cercano a ideas (como el arrebató extático, el furor colérico o el delirio) propias de la bacante mitológica.

dera que la decisión de *poner el cuerpo* es el modo que algunos autores, entre los que destaca a Liddell, han encontrado de superar el silencio tras enfrentarse a determinadas contradicciones “entre su voluntad de comprometerse activamente en un discurso y la ficción inherente a toda representación, que podría cancelar ese compromiso” (Sánchez 2016: 138). En particular, Sánchez sostiene que la dramaturga, desde su posición relativa de privilegio, encuentra en el sacrificio —por lo demás, elemento fundamental de la dramaturgia liddelliana—⁹ la legitimidad necesaria para encarnar a aquellos sujetos excluidos de la representación: “El suyo es un bufón trágico, que realiza su misión por la vía del sacrificio” (2016: 143).

2.1 *Perro muerto en tintorería: Los fuertes (1999–2006)*

En palabras de su propia autora, esta pieza pertenecería al “género apocalíptico de la política-ficción insertado en un tiempo y una época futuros” (CDN 2007a: 3). Así, como de toda ficción futurista de corte distópico, cabe afirmar que propone una lectura crítica de su propio tiempo presente y que trata de advertir contra posibles derivas indeseables que de él pudieran desprenderse. Particularmente, *Perro muerto*¹⁰ se interesa por el origen de los sistemas totalitarios y por la definición de “seguridad” sobre la que se sustentan. La dramaturga parte en esta ocasión de una lectura de *El contrato social* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, clásico de la filosofía política que la conduce a reflexionar sobre la noción de “incompatibilidad” entre la conservación de un Estado y la conservación de su enemigo. En este sentido, en la obra teatral que nos ocupa ha sido imaginado un Estado que ya ha eliminado completamente a todos aquellos que, a sus ojos, hubiesen podido comprometer su existencia. Sin embargo, Liddell no se detiene en la crítica a las consecuencias de este tipo de lógica (la guerra, el crimen político, el exterminio . . .), sino que fundamenta la fábula que nos ocupa sobre un ulterior desarrollo del carácter intrínsecamente excluyente de ese Estado. Finalmente, en el mundo evocado por *Perro muerto* la disyunción radical se establece entre el sistema y los propios ciudadanos: o lo uno o lo otro. Se trata, en efecto, de un planteamiento coherente en el marco de la dra-

⁹ Véase, por ejemplo, el texto “Abraham y el sacrificio dramático” (2008c), de la propia autora.

¹⁰ Producción: Centro Dramático Nacional con la colaboración de la Compañía Atra Bilis. Reparto: Nasima Akaloo (Nasima), Miguel Ángel Altet (Lazar), Carlos Bolívar (Octvio), Violeta Gil (Getsemani), Angélica Liddell (El puto actor que hace de perro / Hadewijch), Vettius Valens [Gumersindo Puche] (Combeferre). Equipo artístico: Angélica Liddell (texto, dirección, espacio escénico y vestuario), Enrique Marty (esculturas), Carlos Marquerie (iluminación), Carmen Quintana (ayudante de dirección), Eduardo Vizuete (ayudante de iluminación), Liv Ö (ayudante de vestuario y escenografía).

maturgia de una autora sedicentemente “antisocial”, de marcada impronta trágica y que de forma habitual ha tendido a representar la naturaleza irreductible del alma humana (en términos de pulsiones eróticas, pulsiones de muerte . . .):

[L]a única conclusión a la que se puede llegar es la siguiente: que ante la naturaleza humana se tambalea cualquier tipo de orden social. No existe orden social que solucione la mezquindad, la hipocresía, el deseo de humillar y de ser humillado, no hay orden social que solucione la búsqueda individual de la violencia, el castigo y el perdón. (Liddell *apud* CDN 2007a: 3)

Además de a partir de *El contrato social* de Rousseau —y del Libro de Job—, la pieza que nos ocupa se construye en diálogo con *El sobrino de Rameau* (1774), obra de Denis Diderot elaborada a modo de diálogo filosófico imaginado por el autor entre él mismo, o un alter-ego suyo, y Jean-François Rameau, sobrino del célebre compositor y personaje que comparte muchas de las características del bufón.¹¹ Liddell reflexiona sobre esta obra en una conferencia reelaborada como artículo: “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” (2008b). En este texto —parte de cuyo contenido aparece literalmente en *Perro muerto*—, la autora afirma que “el humanismo consiste [. . .] en rebelarse contra todo aquello que va en contra del hombre” y que “cuando el bufón se rebela lo está haciendo por humanismo, porque está presenciando todo aquello que perjudica a lo humano” (2008b: 149). En *Perro muerto*, Liddell interpreta a un Puto Actor, al que se identifica con las figuras del Bufón y de la Puta; a su vez, este Puto Actor se vería obligado a desempeñar los papeles de Perro y de Sobrino. A lo largo de la pieza, observamos a este personaje rebelarse contra el orden establecido, respectivamente cristalizado en el contrato social rousseauiano y en su correlato escénico, el “contrato del puto actor” (Eguía 2007: 9–10).

Dado que algunas claves de la interpretación actoral de este (meta)personaje coinciden con las que más abajo describiremos a propósito de *El año de Ricardo* (exceso, violencia, grosería, humorismo . . .), nos remitimos en lo tocante a *Perro muerto* a lo ya indicado por de la Torre¹² y por Hartwig, quien ha señalado la

11 “Es un compuesto de grandeza y bajeza, de sensatez y desatino. Las nociones de lo honesto y lo deshonesto deben estar muy extrañamente confundidas en su cabeza, pues muestra lo que la naturaleza le ha dado de buenas cualidades sin ostentación, y lo que ha recibido de malas sin pudor. [. . .] Sacude, agita; provoca aprobación o rechazo; hace surgir la verdad; permite reconocer a la gente de bien; desenmascara a los canallas; es entonces cuando el hombre sensato escucha y comprende mejor su mundo” (Diderot 2008: 10–11).

12 “Angélica Liddell se reconoce como bufón y, en escena, expele el texto en un estado de posesía, declamando a una velocidad vertiginosa y realizando un alarde de desgaste físico, que coloca así su discurso en una posición fronteriza, bordeando la cordura. Pero a pesar de que su actitud y la forma de expresión la muestran como una trastornada, sus disertaciones son elabo-

“anormalidad” con la que se comportan y desenvuelven los distintos personajes de la obra: ausencia de una lógica racional, fractura entre la palabra y la acción, ataques de histeria, esfuerzos estériles, incapacidad para el movimiento, acciones cotidianas ejecutadas de manera extraordinaria, acciones extraordinarias con objetivo incomprensible (2014: 426–427), etc. Por lo que respecta al trasfondo político del personaje del Puto Actor, es importante subrayar el hecho de que, encarnando el personaje de un actor/bufón/puta, Liddell decidiese, al menos parcialmente, (re)presentarse a sí misma, en un claro ejercicio de autoficción en el que se confunden los límites entre la autora/actriz y el personaje. Como ya advertimos, de acuerdo con Sánchez, esta estrategia permite a la creadora alcanzar el derecho a la representación:

Invitada a producir una pieza en el teatro nacional de Madrid, la dramaturga se cuestiona a sí misma qué representa ella como actriz y cómo puede representar el dolor de otros desde ese lugar de representación central. Para buscar una respuesta, recurre a la exposición, desde el principio, de su propia contradicción: la de una voz y un cuerpo críticos al sistema institucional que acepta la financiación y la plataforma que ese sistema le ofrece para poner al descubierto la hipocresía, la violencia escondida en el mismo. (Sánchez 2013: 19)

Así, mediante la figura del “loco profesional”, Liddell logra en efecto evidenciar las relaciones de poder inherentes al “contrato del puto actor”. Mediante un ejercicio simultáneo de inclusión/expulsión, se distancia críticamente de ese soberano (bien el estamento director de las políticas culturales, bien el mismo público) ante quien se humilla y al que, para sobrevivir, debe simultáneamente incomodar y satisfacer. En este sentido, el personaje bufonesco del Puto Actor actúa como catalizador de algunos de los ejes fundamentales de la dramaturgia liddelliana: desprecio por ciertas formas de éxito/fortaleza y apuesta por la derrota/debilidad; compromiso ético con la expresión de las verdades incómodas; tensión entre lo que se espera de la artista y lo que ella decide ofrecer o exposición de sí misma y autoinmolación.

2.2 *El año de Ricardo (2005)*

En esta reinterpretación contemporánea del Ricardo III shakespeariano,¹³ Angélica Liddell lleva de nuevo sobre el escenario el problema del fracaso de las democracias liberales —pretendidamente herederas de la Ilustración— y de su sustitución,

radas y reflexivas. Se configura así otra paradoja que marca el desarrollo de su dramaturgia” (de la Torre 2014: 61–62).

13 Tras las piezas *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* e *Y como se pudo . . . Blacanieves*, cierre de la trilogía “Actos de resistencia contra la muerte”.

abrupta o paulatina, por regímenes autocráticos. Entre la sombra de las dictaduras y los genocidios del siglo XX y la de los nuevos líderes populistas y autoritarios del XXI, *El año de Ricardo*¹⁴ representa a un tirano despiadado de la Europa actual que, tras participar en el negocio de la guerra, ascendió al poder por medio de los votos, manipula hábilmente la opinión pública, reviste los crímenes que perpetra bajo la apariencia de la legitimidad y aspira a instaurar un orden mundial “seguro” basado en el miedo. En la pieza, la deuda con Shakespeare es perceptible, además de por determinados intertextos, en la indagación sobre la propia naturaleza del poder y sobre pasiones humanas como el resentimiento y la venganza, en la capacidad del malvado para decir la verdad y, desde luego, en la correspondencia entre la corrupción moral del personaje y su corporalidad deforme y mórbida:

Ricardo es un heredero de la representación medieval del mal. Lo monstruoso en la Edad Media es el reflejo de la abyección y encarnación del pecado, deja de ser un error natural y se convierte en un error espiritual. [. . .] Ricardo, como monstruo, es barroco y manierista, y su cuerpo será el territorio escénico. (Liddell *apud* CDN 2007b: 5)

Liddell retoma en efecto la idea de lo monstruoso, a la que ya aludimos como una de sus características más destacadas, y subraya la condición patológica (complicaciones hemorrágicas, crisis de fiebre, ataques de pánico . . .) de este Ricardo cuyo cuerpo representa también el del Estado.¹⁵ Para un estudio más detallado de la deconstrucción del clásico de Shakespeare remitimos en esta ocasión a Garnier (2012a) y a Perni (2015), quien afirma que, pese a no tratarse de una aproximación histórica o nostálgica, “the previous political approaches to *Richard III* on stage and on screen play their part in Liddell’s rewriting of the Shakespearean drama. Ian McKellen’s fascist characterization or the colourful grotesqueness of Lawrence’s Olivier version are combined by Liddell and taken to the extreme” (138). Por nuestra parte, y dada la complejidad de la pieza, nos limitaremos aquí a abordar la fi-

14 Producción: Atra Bilis Teatro, Iaquinandí SL. Reparto: Angélica Liddell, Gumersindo Puche. Equipo artístico: Angélica Liddell (dirección, diseño de espacio y vestuario), Carlos Marquerie (diseño de iluminación), Taxidermia Navahermosa (realización de jabalí), José Carreiro (banda sonora), Francesca Paraguai (fotografía), Eduardo Vizuete (técnico).

15 Para Garnier, el comportamiento y el discurso del personaje de Ricardo a lo largo de la pieza revelan claramente “une personnalité ‘limite’ ou ‘borderline’ (au sens psychologique des termes), caractérisée par une ‘instabilité stable’, c’est-à-dire par des sautes d’humeur constantes, une alternance de colère, de tristesse, de terreur, de sentiment de vide intérieur et l’impression d’une menace permanente de dépression. La pathologie développée par ce personnage en combat incessant contre son corps et son âme, s’inscrit nettement dans le cadre des névroses hystériques, caractérisées par une hyper-expression somatique des idées et des affects de l’inconscient” (2021a: 20).

gura de Ricardo, protagonista de este monólogo que tiene por interlocutor ficticio al personaje de Catesby, su confidente, pero que interpela directamente al público.

Julio Checa ha señalado que “la construcción del personaje del tirano, epítome de todos los tiranos, la plantea Angélica también desde su propia fisicidad, en un trabajo nuevamente lleno de momentos orgiásticos próximo a la ritualidad de la bacante” (2011: 106). Por su parte, Garnier ha destacado que en esta pieza la autora “place l'énonciation au centre du processus d'interprétation sémantique de l'œuvre” (2012a: 10) y se refiere al monólogo como a “un flux de paroles débordant, une logorrhée irrépressible” (2012a: 20). En consonancia con ambos autores, consideramos que resulta pertinente apuntar tanto hacia una *estética del caos* (el orden y el control dejan paso a la confusión, a lo impredecible, a lo amorfo) como hacia una *estética de la deformidad* (formas anormales, desproporcionadas, irregulares . . .), ambas convergentes en la reinterpretación de la figura del bufón desde la que Liddell interpreta aquí al personaje de Ricardo. En efecto, encontramos en el personaje expresiones de energía desbordada que exceden los cauces de la racionalidad y, también, de las pautas sociales del comportamiento: actitudes coléricas, comportamientos casi animalescos y, junto a la palabra, sonidos inarticulados (balbuceos ininteligibles, gritos, llanto, risa). El cuerpo de la intérprete ejecuta de manera recurrente movimientos frenéticos y espasmódicos (irregulares, impulsivos, improductivos . . .). A su vez, la enunciación oral del texto se produce en términos igualmente “deformados”: las cadencias y modulaciones de la voz se apartan del uso natural y fluctúan velozmente (de lo entrecortado a lo sostenido, del ritmo regular al irregular . . .), conformando un amplio espectro de variaciones vocales en correspondencia con un tránsito igualmente rápido entre emociones e incluso personalidades.

Desde el punto de vista conceptual, cabe sostener que en *El año de Ricardo* Angélica Liddell encarna a un bufón que, al tiempo, interpretaría frente a su público a un empresario malvado que finge ser un político bondadoso. Si la dramaturga ejerce como bufón, cabe entonces deducir que su actuación está dirigida al soberano del actual Estado democrático; soberano que, en el marco de este ejercicio de marcada teatralidad, sería el indirectamente representado por el público, *demos* maliciosamente asimilado a la figura del líder despótico. Y este bufón, clown siniestro de aspecto extravagante y formas estridentes y excesivas, escoge hablar ante su señor de democracias corruptas, de sociedades hipócritas y de tiranías, valiéndose para ello de un personaje imposible, odioso y paródico, que aterra y divierte. Mediante este payaso monstruoso de lógica descoyuntada, al que iluminan los focos pero que habla desde una profunda oscuridad (violencia, crueldad, despotismo . . .), Liddell enfrenta al espectador a su propia risa —¿Cuándo, de qué, con quién, por qué reímos?— y, en ocasiones, le atraganta con ella. Acaso, en última instancia, la (amarga) comicidad del bufón, que conoce o encarna la verdad del ser humano, reside en su

radical sinceridad, en la escenificación de realidades —tales como su/nuestra propia naturaleza— que, finalmente al descubierto, resultan insólitas. ¿Hasta dónde alcanza la voluntad del público soberano de conocer la verdad? ¿Cuánta sinceridad soporta? “Si uno profundiza en su propia bajeza llega a acumular la bajeza de la humanidad entera, se descompone” (Liddell 2008b: 164).

3 Conclusiones

En “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, Angélica Liddell establece una identificación entre el loco, el “loco profesional” y el artista necesario, afirmando, a propósito de la renovación de las ideas estéticas, que “es precisamente en mitad de este panorama cuando vuelve a ser preciso que hable el loco” (2008b: 147). En este sentido, la autora realiza un llamamiento a descubrir al “loco profesional de nuestra época, al bufón contemporáneo, y, en particular, a interrogarle sobre su “fracaso”:

Quando el fracasado nos hable, cuando comprendamos que atesora un nuevo lenguaje de acuerdo con una sociedad más justa y más libre, será preciso investigar las causas por las que el artista nuevo ha fracasado. Las causas del fracaso del artista son las pústulas de la sociedad, es la constatación del retraso, son las sombras que se alargan desde tiempos inmemoriales. [. . .] La renovación estética, lejos de tener que ver con la pirotecnia de lo nuevo por lo nuevo, o la originalidad, [. . .] tiene también que ver con el surgimiento de un nuevo pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre. No se trata simplemente de un formalismo vacuo. (Liddell 2008b: 151)

Aunque la autora deposita en un “artista nuevo” inespecífico (sin rasgos corporales o funcionales particulares) el significado y la función estética y política que atribuye al viejo “loco profesional”, en esta ocasión queremos preguntarnos por la posibilidad de que, en la actualidad, sean personas con discapacidad las que —también— encarnen al referido sujeto artístico, en los términos descritos por Liddell. Si la diversidad funcional (física, cognitiva . . .) se encuentra en el origen mismo de una figura, la del bufón, que la dramaturga ha situado como arquetipo en el centro de una poética transgresora, ¿cabe reinterpretar, una vez más, el valor de este personaje, reintegrando también la condición no figurada de su “diferencia”? A continuación, apuntaremos —de manera necesariamente breve, y a falta de un posterior desarrollo más exhaustivo— tres razones para proponer una respuesta afirmativa.

En primer lugar, Liddell afirma que Diderot deposita en el enajenado la renovación de las ideas estéticas precisamente porque se trata de una persona inadaptable, excluida y marginal; capaz, en ese sentido, de poner en evidencia los límites y la naturaleza de la supuesta normalidad. Al mismo tiempo, la exhibición cons-

ciente, crítica e impúdica de su condición oprimida —heredera de “cada una de las deformaciones que han hecho reír a reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios, [heredera de] todo el desprecio, todos los insultos y todas las humillaciones” (Liddell 2008b: 155)— contribuye a desenmascarar el funcionamiento del orden social y las relaciones de poder a las que se encuentra sometido. En un sentido similar, el fracaso del artista anormal/excepcional puede informarnos respecto del criterio sobre el que descansa la condición de lo supuestamente exitoso, meritorio o eficaz. Finalmente, la dramaturga sostiene que la vinculación del bufón con la renovación estética radica, de nuevo, en su propia hambre y en la posibilidad de que “el bufón diga la verdad en voz demasiado alta, muerda” (Liddell 2008b:151), esto es, en un acto ético y político. Su propia identidad revolucionaria, dice Liddell, “le ha ofrecido una infinita capacidad para examinar al ser humano y revelarnos sus secretos y sus podredumbres. El principal cometido del bufón, de la estética, es la revelación” (2008b: 152).

En segundo lugar, es interesante considerar que, para la autora, la identidad misma del “loco profesional” —en nuestro caso, del artista con discapacidad— es, una vez expuesta, la piedra angular sobre la que descansa la fortaleza de su espectáculo, de su capacidad para escenificar la verdad. Se trata, sin duda, de un planteamiento parejo a las propias estrategias escénicas practicadas por Liddell. Al examinar la impronta de Michel Foucault en la obra de la dramaturga, Checa (2019) ha observado la concurrencia en su práctica artística de las nociones de “parresía” y “tecnologías del yo”, dando lugar un discurso tan “diatríbico” como “confesional” en el que, finalmente, la verdad escandalosa, violenta y necesaria que se enuncia ante el público es ella misma: su experiencia, su subjetividad, su posición política, su idea del arte, etc. Garnier ha apuntado en una dirección similar al incidir, en su caso, sobre la importancia de la mostración *real* del cuerpo de la creadora —inclusive la expresividad de la autolesión— sobre el escenario, ese “cuerpo más allá de toda semiología, más allá de toda ficcionalización” (2015: 188) que, paradójicamente, se encuentra cargado de significado: “a través de un retorno inaudito, es la violencia real que se inflige la actriz en numerosas obras la que permite la liberación de una violencia social invisible a fuerza de tener que vivir con ella, y la que permite igualmente, y tal vez sobre todo, la liberación de una violencia existencial [. . .]” (2015: 191). Por su parte, Hartwig se ha referido específicamente al modo en que la presencia de cuerpos fuera de la normalidad en el escenario vuelve consciente la superposición de los dos *hic et nunc* teatrales, el estético/simbólico y el físico/concreto:

En efecto, la aparición de un cuerpo con diversidad funcional, real y no provocada por un disfraz, tiene como efecto que el *hic et nunc* físico se ponga de relieve y no se deje suprimir del todo. El cuerpo divergente de la norma provoca, para decirlo así, un *effet de réel* imborrable

que se resiste a una ilusión completa y perfecta. Además, algunas acciones y comportamientos en el escenario se vuelven ambiguos porque ya no es posible decidir si se deben al montaje o a la materialidad, es decir, a la *dramatis persona* o a la *propia persona*. (2019: 58–59)¹⁶

Sin duda, en el marco de las corrientes de renovación de las artes escénicas (danza, teatro, *performance* . . .), resulta valioso considerar las diferentes fórmulas mediante las que un planteamiento como el anteriormente expuesto podría concretarse y resultar estéticamente productivo en el caso particular de los intérpretes con discapacidad. Se trata, en cualquier caso, de una estrategia cuyas dificultades tampoco elude Liddell cuando observa que el bufón tiene “la obligación de hacer el idiota para ser respetado por compasión y desprecio” (2008b: 154). Con ello, la autora critica que en ocasiones el loco se ve obligado a interpretar su propia locura, a escenificar su propia diferencia, de acuerdo con lo que se espera de él a cambio de su “inclusión”. Por el contrario, el soberano no reconocerá al bufón como su igual (como “hombre normal”) ni, por tanto, como artista más allá de los perímetros de la excepcionalidad —del carnaval— o como ciudadano capaz de expresarse también fuera del escenario. Asimismo, Liddell plantea que “el bufón carece de yo y solo posee otredad [. . .]. O tal vez [. . .], lo único que posee el bufón es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no diferencian entre el arte y la vida” (2008b: 155). Esto es, pone en duda su capacidad para la representación, para la interpretación de cualquier personaje distinto de su propia persona.

En tercer y último lugar, a propósito de las relaciones entre la diversidad funcional y el humor, merece la pena considerar la crítica que Angélica Liddell realiza contra el “entretenimiento” cuando afirma que “ha impuesto su propio canon, acepta un placer simple y reglamentado, y no un placer difícil y experimental” y que, por ello, “el propio ámbito que reclama al bufón y lo contrata, lo expulsa” (2008b: 154). Lo expulsa, cabe deducir, porque, en última instancia, el loco profesional, de naturaleza anticanónica, renovador de la estética por la vía de la ética, no termina nunca de plegarse a las expectativas de la mayoría social. En “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, la autora condena las formas de ese humorismo fácil, complaciente y superficial que, ridiculizando la diferencia, reafirma a las mayorías en sus convicciones, apuntala el *statu quo* y revitaliza las relaciones de poder. Y frente a esa comicidad mezquina y a las violencias discursivas enmascaradas bajo apelaciones a la libertad de expresión, la risa del “loco”, como el chiste

¹⁶ En este artículo, “Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional”, la especialista ofrece un análisis de la pieza *Esta breve tragedia de la carne*, de Angélica Liddell, en cuyo elenco participaron un jorobado, tres hombres con muñones y cuatro personas con síndrome de Down.

del débil sobre el fuerte, desestabiliza las jerarquías (también la existente entre el público y el escenario) e inaugura espacios-otros regidos por normas distintas.

Bibliografía

- Albert, Alberto. 2016. “Angélica Liddell: teatro, rito y sacrificio”, en: *LL Journal*, 11.1: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2016-1-albert/> [08.10.2022].
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- Centro Dramático Nacional. 2007a. “Dossier de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* de Angélica Liddell”, en <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/07/Liddell-Angelica-dossier-perro-muerto.pdf> [30.12.2022].
- Centro Dramático Nacional. 2007b. “Dossier de *El año de Ricardo* de Angélica Liddell”, en <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/07/Liddell-Angelica-dossier-anio-ricardo.pdf> [30.12.2022].
- Checa, Julio. 2011. “Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)”, en: *Anales de la literatura española contemporánea* 36.2: 85–112.
- Checa, Julio. 2019. “Angélica Liddell y su ‘A’ de artista: una revisión crítica de ‘La letra escarlata’”, en: *Revista de escritoras ibéricas* 7: 153–186.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 1982. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- De la Fuente, Ricardo/Villa, Sergio. 2003. *Diccionario general del teatro*, Salamanca: Almar.
- De la Torre-Espinosa, Mario. 2014. “Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell”, en: *Telondefondo: Revista de teoría y crítica teatral* 20: 53–67.
- Diderot. 2008. *El sobrino de Rameau*, Madrid: Nórdica.
- Eagleton, Terry. 2011. *Dulce violencia*, Madrid: Trotta.
- Eguía, Jesús. 2007. “Prólogo: La república frente a la humanidad”, en: Liddell, Angélica. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, (Publicado por la Cátedra Valle-Inclán/Laura Olmo del Ateneo de Madrid), *Revista Teatro*, Col. Teatro, 9, Madrid: Nuevo Siglo: 7–12.
- Foucault, Michel. 2008. “Topologías: dos conferencias radiofónicas”, en: *Fractal* 48: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> [03.05.2023].
- Garnier, Emmanuelle. 2012a. “*El año de Ricardo* de Angélica Liddell: de la scène au texte, essai de ‘logocentrisme à l’envers’”, en: Egger, Carole/ Reck, Isabelle/Weber, Edgard (eds.), *Textes dramatiques d’Orient et d’Occident: 1968–2008*: <https://books.openedition.org/pus/6618?lang=es> [07.11.2022].
- Garnier, Emmanuelle. 2012b. “El ‘espíritu de lo grotesco’ en el teatro de Angélica Liddell”, en: *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 21: 115–136.
- Garnier, Emmanuelle. 2015. “El cuerpo es lo único que produce la verdad. Una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell”, en: *Corpo-graffias: Estudios críticos de y desde los cuerpos* 2.2: 180–193.
- Hartwig, Susanne. 2014. “‘Hic et nuncs’ en el teatro contemporáneo”, en: *Anales de la literatura española contemporánea* 39.2: 417–437.
- Hartwig, Susanne. 2019. “Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional”, en: *Revista de Literatura* 81. 161: 57–76.

- La Uña Rota. 2017. “Discurso de Angélica Liddell, Caballero de las Artes y de las Letras”, en <http://www.larota.es/noticias/rotas/discurso-de-ang%C3%A9lica-liddell-caballero-de-las-artes-y-de-las-letras> [03.11.2022].
- Liddell, Angélica. 2007. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como se pudo . . . Blancanieves, El año de Ricardo*, Bilbao: Artezblai.
- Liddell, Angélica. 2008a. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Madrid: Nórdica.
- Liddell, Angélica. 2008b. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, en: *El sobrino de Rameau/Perro muerto en tintorería*, Madrid: Nórdica.
- Liddell, Angélica. 2008c. “Abraham y el sacrificio dramático”, en: *Pausa: Quadern de teatre contemporani* 30: <https://www.revistapausa.cat/abraham-y-el-sacrificio-dramatico/> [08.12.2022].
- Madridiario. 2007. “El Centro Dramático Nacional recibe a la catalana Angélica Liddell” en: <https://www.madridiario.es/noticia/44358/el-centro-dramatico-nacional-recibe-a-la-catalana-angelica-lidell.html> [03.11.2022].
- Moreno Villa, José. 2008. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, Sevilla: Doble J.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Perni, Remedios. 2015. “El año de Ricardo and the degeneration of Europe”, en: *The Grove: Working papers on English studies* 22: 135–147.
- Portillo, Rafael y Casado, Jesús. 1988. *Abecedario del teatro*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Real Academia Española. 2023. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]: <https://dle.rae.es> [03.05.2023].
- Revilla, Federico. 2012. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *El contrato social o Principios de derecho político*, Madrid: Tecnos.
- Sánchez, José Antonio. 2007. “Perro muerto en tintorería: Los fuertes, de Angélica Liddell”, entrada de blog *Parataxis*, en <https://blog.uclm.es/joseasanchez/perro-muerto-en-tintoreria-los-fuertes-2007-de-angelica-liddell/> [12.11.2022].
- Sánchez, José Antonio. 2013. “Ética de la representación”, en: *Apuntes de Teatro* 138: 9–25.
- Sánchez, José Antonio. 2016. “Discurso escénico y corporalidad”, en: Carles Batlle/Enric Gallén/ Mónica Güell, *Drama contemporani: renaixença o extinció? Actes del col·loqui internacional a la Universitat Paris-Sorbonne (12–14 d'octubre del 2015)*, Lleida/ Barcelona/ Paris: Punctum/Institut del Teatre Universitat Pompeu Fabra/Universit  Paris-Sorbonne: 131–146.
- Shakespeare, William. 1997. *Ricardo III*, Madrid: Edaf.
- Teatroteca (INAEM). 2007. Grabación de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* realizada en el Centro Dramático Nacional, en <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00006986> [03.06.2022].
- Teatroteca (INAEM). 2007. Grabación de *El año de Ricardo* realizada en el Centro Dramático Nacional, en <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00012245> [04.06.2022].

Soledad Pereyra

La experiencia del humor y el humor de la experiencia en *Superabile* (2015) del Teatro La Ribalta

Abstract: Contemporary cultural texts have often neglected to include people with disabilities in the experience of humour, instead using humour (and sometimes, mockery and ridicule) of their own lived experience. However, La Ribalta's play *Superabile* (2015) stands out. It not only reveals the humour of the everyday experience of people with disability (that is, on an extra-diegetic plane and outside of the theatre) but also underscores the importance of this theme by bringing together the experience of humour of these subjects through the convivial performance brought by a mixed-abled ensemble. This play is not about extraordinary feats and adventures but, as one of the actors aptly states, about the first great competition, "the struggle in everyday life." In the following chapter, we will scrutinize the play by La Ribalta and question if it is possible to find humour, that is, to have a humorous experience, about the experience of disability presented there. To analyse the play and its performance, we will use the two constructs "the experience of humour" and "the humour of experience" as two levels. In doing so, we will delve into the aesthetic elements in the play that work together to achieve both (humour of experience/experience of humour) among them physical comedy, slapstick, sarcasm, and the use of the language of comics.

Palabras Claves: Humor, Experiencia, Cómico, Intermedialidad, Slapstick, La Ribalta

Key Words: Humour, Experience, Comic, Intermedia, Slapstick, La Ribalta

1 Introducción

Como han señalado numerosos estudios críticos, los textos culturales contemporáneos han excluido durante décadas a las personas discapacitadas de la experiencia del humor y han utilizado formas del humor sobre la experiencia vivida por las propias personas discapacitadas. Concretamente, dice Tom Shakespeare, una gran parte de esa historia estético-cultural se compone de burlas, chistes y otras expresiones que menosprecian a las personas con discapacidad (Shakespeare

Soledad Pereyra, Passau

1999). Desde una mirada diacrónica, la sociedad ha extraído formas del humor de las personas con discapacidad y sus vivencias por siglos. La mirada hacia el otro discapacitado y sus experiencias fueron incluso una constante hasta el siglo XVIII en el mundo anglosajón en tanto forma de entretenimiento que era considerada legítima (Barnes 1992: 14). Esta vertiente del humor coincide con lo que Thomas Hobbes ([1651]1980) llamó el humor como estrategia humillante, en tanto la risa sobre las personas más débiles y desprotegidas refuerza jerarquías sociales marcadas por relaciones de dominación y sometimiento de unos cuerpos y subjetividades frente a otros (Fernández Gonzalo 2020: 2). En el caso de la discapacidad, ese humor tiende a reforzar (y no dislocar) las desigualdades del capacitismo y por ello críticos como Reid/Stroughton/Smith han calificado este humor con propósito denigrante como “disabling humor” o humor discapacitante (2006: 631).

La obra de teatro *Superabile* (2015) de La Ribalta¹ no solo muestra el humor de la experiencia en el cotidiano de las personas con discapacidad a través de un montaje realizado por un ensamble *mixed-abled* que interpreta a personas discapacitadas y no discapacitadas,² sino que también busca gestar una experiencia del humor en el público al reforzar el efecto cómico a través del uso de lenguaje del cómic, el *slapstick*, la comedia física, la ironía y la hipérbole de lo cotidiano. Esta obra no trata de grande hazañas y aventuras, sino, como dice uno de los actores al principio, de la primera gran competición, la lucha en la vida cotidiana. En *Superabile*, cuatro actores, dos de ellos en silla de ruedas debido a la parálisis cerebral, presentan una performance dividida en pequeños sketches cómicos, mayoritariamente sobre el discurrir diario de los usuarios y las usuarias de silla de ruedas. Esto incluye sus sueños (en el sentido literal, sobre aquello que sueñan cuando duermen), su vida cotidiana desde que se despiertan por la mañana y deben asearse, la mirada y comentarios de las personas no-discapacitadas en la calle sobre su propia discapacidad, la dependencia constante del acompañamiento y, por lo tanto, la falta de toda intimidad, la pérdida de autonomía y de privacidad.

1 El Teatro La Ribalta – Arte de la Diversidad (Bolzano, Italia), bajo la dirección artística de Antonio Viganò junto a Paola Guerra, lleva desde 2009 a los escenarios teatrales del Tirol del Sur de Italia y del mundo entero historias sobre los más diversos estados, condiciones o situaciones de las personas. Se trata de “pura actuación y no terapia o pedagogía” para sus integrantes que en su mayoría son personas con discapacidad, que se forman artísticamente y trabajan a través del grupo teatral. La frase entrecomillada es el lema con el que insisten sus directores artísticos y que aleja al grupo de las intenciones integracionistas de generaciones anteriores de grupos o proyectos teatrales “inclusivos” que tenían como fundamento principal el teatro como instrumento de un tratamiento o como mero pasatiempo.

2 Aquí debe destacarse que el reparto y la asignación de papeles en términos intradieгéticos, es distinta a la determinación social de la discapacidad, esto es, en el entorno o mundo extradieгético.

Esta pieza de La Ribalta invierte aquella vieja tradición cultural que hacía humor de las personas con discapacidad, pero no las incluía como sujetos sino como objetos;³ se daba por sentado que las personas con discapacidad no podían hacer comedia de lo que el cuerpo normado veía como “su tragedia”. En cambio, en *Superabile* puede verse no solo el humor sobre la experiencia de la discapacidad, sino también cómo los artistas con discapacidad experimentan el humor e intentan encontrarse con la risa del espectador. En su práctica la obra concreta en escena un humor que no discapacita ni a su objeto ni a sus intérpretes. A partir de las tres teorías sobre las formas de reacción ante el humor (superioridad, incongruencia y alivio) que fueron descritas en la introducción de este volumen,⁴ puede sugerirse que *Superabile* intenta a través de su propuesta estética producir una reacción humorística de alivio ante ciertas tensiones que surgen al inspeccionar con humor la experiencia cotidiana de la discapacidad e invita a una experiencia participativa del acto cómico.

2 Experiencia, la reacción del humor, cómic y *slapstick*

En la actualidad, apunta Gary Albrecht (1999) el humor y la discapacidad no son políticamente correctos y, como veremos en el análisis de la obra de La Ribalta más abajo, la risa como respuesta física es evitada. Por un lado, se parte de la idea que la experiencia del humor con la discapacidad puede ser mezquina o tributaria de los contextos históricos pretéritos donde se denigraba a las personas con discapacidad; por el otro, es evitada porque, dice Gary Albrecht “[d]iscovering humor in disability is difficult because we have to be able to laugh at ourselves, who if not experiencing disability now, are likely to do so in the future.” (1999: 67).

En el caso de *Superabile*, la obra fue desarrollada por Michele Eynard (encargado de la dirección y las ilustraciones) y por Paola Guerra, quien se hizo cargo

³ Burlarse de la discapacidad de alguien no es nada nuevo; las personas no discapacitadas se han burlado de las personas discapacitadas durante siglos. En los libros de chistes isabelinos abundaban los chistes sobre personas con todo tipo de diversidades y discapacidades imaginables. Mantener a los “idiotas” como fuente de diversión era popular durante los siglos XVII y XVIII entre quienes disponían de medios, y los viajes a instituciones psiquiátricas eran una forma habitual de entretenimiento para los “capaces pero ignorantes” (cf. Turner 2013).

⁴ Véase el capítulo I del presente volumen, escrito por la Prof. Susanne Hartwig, titulado “Representaciones cómicas de la diversidad funcional entre inclusión y exclusión: introducción con dos ejemplos (*La perspectiva del suricato; Olvido y León*)”.

de la producción y dirección artística. Aunque escrita originalmente en italiano, debido al éxito de la propuesta, la pieza teatral fue también traducida y puesta en escena en alemán y además fue trasladada a un texto impreso entre el libro-álbum y el cómic que apareció con título homónimo en 2016. Este montaje fue pensado desde un inicio con un sentido pedagógico con respecto al público, cuestión que está presente en su subtítulo: “Uno spettacolo per l’inclusione sociale, un fumetto teatrale” [Una obra de teatro para promover la inclusión social. Un cómic teatral]. En este sentido, si pensamos diacrónicamente en la historia del humor y la discapacidad en textos culturales, a pesar de ser actual, *Superabile* se ubica, si tomamos la categorización de Haller y Ralph (2003), en una tercera fase “characterized by people with disabilities taking control of the humour message”, donde el humor además “doesn’t just go for the laugh; it allows non-disabled people to see issues related to disability in a different light” (Haller/Ralph 2003). A pesar de haber sido escrita y dirigida por dos artistas sin discapacidad, los artistas con discapacidad en escena en *Superabile* tienen el control del material cómico y del mensaje a través de su participación en la performance y a través de las vivencias aportadas durante el proceso genético del texto dramático y del escénico.

Los estereotipos están en la base de nuestras interacciones cotidianas. Los estereotipos son una estructura cognitiva formada por ideas fijas o expectativas de un individuo sobre los miembros de un grupo específico y teorías de por qué esas ideas, atributos, expectativas van junto con ese grupo (Fiske 2018: 347). El contenido de los estereotipos comprende lo que entendemos, creemos y esperamos de determinados grupos sociales; esto es, nuestras expectativas sobre aquellos grupos están incluidas en la conformación de esa estructura cognitiva (Hamilton/Sherman/Ruvolo 1990: 36). En términos prácticos, los estereotipos pueden ayudarnos a clasificar y comprender una interacción social que nos resultaría de lo contrario difícil o bien, se encontraría fuera de nuestros parámetros cotidianos. Empero, por su misma lógica sistemática, los estereotipos pueden causar prejuicios y discriminación de los grupos que identifican. Algunos ejemplos de estereotipos frecuentes con respecto a la discapacidad, que aparecerán además en el contenido narrativo y también en el proceso de recepción de la obra que analizamos más abajo son: las personas discapacitadas no necesitan intimidad en relación a la higiene de sus cuerpos, las personas discapacitadas son como niños, las personas discapacitadas no tienen deseos romántico-sexuales, la discapacidad es una “tragedia” y por ello no hay un marco posible para lo cómico en relación con la discapacidad.⁵

⁵ Según el modelo de contenido de los estereotipos adaptado por Susan Fiske, existen cuatro matrices en la elaboración de estereotipos: paternalismo, admiración, envidia y desprecio (cf. Fiske 2018). Los estereotipos que enumeramos más arriba se construyen principalmente sobre la matriz paternalista, porque eliminan, invisibilizan o desoyen el aporte epistemológico de las perso-

Una de las estrategias de *Superabile* para construir un efecto cómico que ponga en crisis esos estereotipos tiene que ver con el tipo de humor (en contenido e interpretación) que presenta la obra, donde el *slapstick* tiene un papel fundamental en las escenas más hilarantes. A pesar de que hay rastros del *slapstick* ya en el teatro griego antiguo, con Aristófanes, esta forma de la performance humorística encuentra su verdadera expresión en la *commedia dell'arte*. A menudo se cree que el *slapstick* tiene su origen en la traducción inglesa de la palabra italiana “batacchio”, que hace referencia al palo de madera que lleva Arlecchino en la *commedia dell'arte*. Esta palabra procede del bastón campesino utilizado por los bergamascos para conducir el ganado. Tanto si Arlecchino golpeaba como si era golpeado por este palo, producía un sonido satisfactoriamente fuerte sin herir realmente al objetivo. De esta forma, el *slapstick* ofrece: “the sound (although, as witnessed in the silent film era, it works equally with silence) and appearance of the infliction and suffering of pain without the actual anguish” (Peacock 2014: 16). Entonces, por *slapstick* se entiende generalmente el humor físico de naturaleza enérgica e hiperbolizada, en el que las acrobacias, la impresión de dolor y la simulación de violencia física son características habituales. A pesar de ser un recurso que parece lejano al estereotipo de la discapacidad como tragedia, resulta efectivo en términos de recepción humorística en el teatro, justamente, por su carácter de simulación violenta y exagerada que desestima cualquier interpretación sobreprotectora, paternalista o verídica. Además, suele cumplir su cometido cómico por su amplia difusión entre los más diversos públicos, principalmente a partir del primer cine de comedia estadounidense (Stott, 2005: 87).

Según el filósofo de la educación Jorge Larrosa, “la experiencia es eso que me pasa” (Larrosa, 2006: 44). La experiencia entonces siempre es subjetiva (me), pero se trata de un sujeto que es capaz de dejar que algo le pase, que algo le acontezca, que quiere y puede quedar “expuesto” a ello. Jorge Larrosa insiste en que la experiencia entendida de ese modo supone un momento de vértigo, donde el riesgo incluye la falta/carencia de nuestro saber y nuestro poder (Larrosa 2000: 167). De este modo, la experiencia es inevitablemente un momento de formación en tanto el resultado de toda experiencia es la transformación del sujeto. Una idéntica comprensión de la experiencia, está en la base del teatro y, concretamente, de La Ribalta, tal como lo piensa su director: “Un luogo della mancanza, dove la vulnerabilità e la sensibilità sono di casa. Insomma: il teatro come luogo della trasformazione. Il teatro come luogo delle nostre ombre più profonde” (Viganò *apud* Porcheddu 2020: 9).

nas con discapacidad y presuponen una mayor autoridad epistemológica por parte de las personas sin discapacidad.

Debe destacarse, que, a pesar de tener ese impacto en el sujeto individual, la experiencia para Larrosa tiene inevitablemente un origen cultural e histórico “hay un sujeto porque una experiencia de sí es producida en una cultura, y hay una historia del sujeto porque es posible trazar la genealogía de las formas de producción de dicha experiencia” (Larrosa 1995: 21). De este modo, a pesar de su naturaleza contingente y particular, la experiencia debe leerse también junto a su contexto de producción limitado por saberes, normativas, poderes y formas de subjetivación. Durante el espectáculo teatral, ese contexto anclará (con referentes sociales externos e individuales internos) en la discapacidad como forma de subjetivación semánticamente marcada sobre un determinado grupo de personas a nivel social y los estereotipos, como forma de saber y normativa frente a esas personas con discapacidad. De este modo, la experiencia no tiene que ver con una fantasía moral ajena al contexto histórico e individual de los espectadores, sino que reconoce y parte hacia el efecto cómico a través del sabido vínculo entre diferencia y estigmatización.

El teatro y también la literatura tienen la potencialidad de “afectar”, en términos de experiencia como hemos definido arriba, a las personas que no entienden o perciben solo en estereotipos la vivencia con discapacidad. Esta experiencia artística, que en nuestro caso será una experiencia del humor de/con la discapacidad, aunque indirecta, es poderosa y tiene el potencial de cambiar actitudes y comportamientos frente a las personas con discapacidad (Albrecht 1999: 70). La adopción de la estética del cómic, la ligereza general de la performance, la comedia física del *slapstick*, y, a veces, el sarcasmo de esta pieza, son los diversos elementos que buscan funcionar como catalizadores de la risa de los asistentes a la performance de La Ribalta (y ahí, el alivio), frente a situaciones que, sacadas del montaje teatral, podrían ser, poco risibles. Por otro lado, animan a repensar el propio comportamiento hacia las personas con discapacidad y profundizar sobre problemáticas que a esas personas les atañen y que generalmente se omiten bajo el precepto de que el asistencialismo implica un determinado catálogo de cuestiones básicas, que suele omitir los matices y aquello que se encuentra “entre” lo dictaminado como necesidad “básica”.

3 *Superabile* y el humor de la experiencia de la discapacidad en la vida cotidiana

A diferencia del resto del repertorio de La Ribalta, que está compuesto de piezas ficcionales que no tematizan de modo tan directo la discapacidad como experien-

cia real en el cotidiano,⁶ esta obra no solo pone en el centro la tematización de la discapacidad, sino que también tiene un contenido que es personal, de carga autobiográfica para los actores. La directora artística de *Superabile*, Paola Guerra, destaca que quería desarrollar una pieza que mostrara anécdotas o vivencias de cómo es realmente vivir en una situación de discapacidad, concretamente usando una silla de ruedas, donde se depende en gran parte de una persona intermedia y las posibilidades de autonomía son pocas. Para llevar a cabo esta idea de la obra, hizo una investigación sobre esas situaciones reales que se repiten y que experimentan muchas personas con discapacidad, pero, al mismo tiempo, elaboró un texto escénico que, a través de recursos estéticos concretos, evita el patetismo y busca sostener un tono general ligero, donde hay una clara intencionalidad humorística en muchos de los cuadros del montaje.

La performance se realiza con cuatro actores (Mathias Dallinger, Melanie Goldner, Daniele Bonino y Jason De Majo) y un rol creado *ad hoc* para la obra, un “rumorista” o, en alemán, “Geräuschkulisse” (Rocco Ventura), quien desde un costado del escenario es el artífice de los efectos sonoros usando únicamente su voz y un micrófono. Ellos actúan su propia realidad pero plasmada en escenas, sobre todo cómicas, e, incluso, en el final de la obra, se presentan los protagonistas con sus nombres auténticos, para validar así el proceso genético de escritura de la obra, que como dijimos se basó en la documentación y en el trabajo directo con las personas con discapacidad.

El título de la obra juega con los límites de la noción de capacidad y con las potencias extraordinarias que siempre parece demandar el modelo del capacitismo. Las personas “super-hábiles” se contrapondrían al “disabile” del italiano o “discapacitado”; así como también los “abile”/hábiles, se proponen como un universal relativo a los cuerpos normados que construyen, a contrapunto, una narrativa sobre la discapacidad como desvío o diversidad, como señala Rosemarie Garland-Thomson al inicio de *Extraordinary Bodies*, (1997: 6–7). El prefijo “super” remite no solo a “superar” los paradigmas y la mirada del capacitismo/ableism para destacar la excepcionalidad y heroísmo cotidiano de estas personas,⁷ sino

6 Compárese, por ejemplo, con otras obras de La Ribalta, como, por ejemplo, la más reciente *Un peep show per Cenerentola* (2020, dir. Antonio Viganò) —un espectáculo que como su título anticipa se inspira en los peep shows itinerantes del siglo XVII y construye su trama muy libremente, a partir de la figura de la Cenicienta que es la única que puede llevar el enigmático zapato dado por un “príncipe”—. O también, *Il Balo* (2017, dir. Antonio Viganò; coreografía Julie Anne Stanzak) que es “el manifiesto artístico de la compañía”, basada en parte en *Huis clos* (1944) de Jean Paul Sartre.

7 La cuestión del heroísmo de la persona con discapacidad aparece explicitada en el libro, donde el dibujo del arte de tapa muestra a los personajes vestidos con trajes similares al del popular superhéroe de cómics, Superman. En el libro, entonces, se pone en cuestión otro estereotipo sobre la

que también puede suponerse como ironía que apunta a la sobrecorrección: ya no se trata de personas hábiles, sino de “super-hábiles”. En esa extrema habilidad, estaría el *coming back* o respuesta cómica al capacitismo/ableism.

La obra se centra en Mathias y Melanie, cuyas vidas cotidianas se encuentran totalmente atadas a una persona que debe asistirles, tal como Daniele dice en la obra⁸: “Siempre necesitas un intermediario, una bisagra entre el mundo y tú/ [...] su doble/ su sombra”.⁹ En consecuencia, el contenido dramático vinculado a dos de los personajes se puede pensar a través de una estructura interna donde el centro es el personaje con diversidad funcional y quien está en el margen es el personaje sin diversidad funcional: la parte de Mathias (I.); la parte de Melanie (II.) y un cierre donde se encuentran juntos los dos en escena que reafirma la intencionalidad de la obra en relación con la inclusión (III.).

Uno de los recursos principales que construyen el tono humorístico de esta pieza, le dan dinamismo a las escenas y sketches y aumentan o disminuyen el dramatismo es el trabajo con las imágenes proyectadas con retroproyector sobre el telón de fondo. Estos fueron realizados por Michele Eynard y son paneles o viñetas similares a los del cómic o de la novela gráfica. Este mecanismo es clásico en su impacto en la recepción: produce distancia y refuerza el contexto ficcional y artificial de la diégesis, a pesar de estar basado en experiencias reales. Algunos de ellos ya se encuentran dibujados previamente y solo se proyectan usando filminas sobre un retroproyector, otros se dibujan en simultaneidad con la performance.¹⁰ El hecho de que el marco contextual donde se inserta el personaje con discapacidad se dibuje en simultáneo con la performance puede pensarse como

discapacidad al que esas páginas intentan dar voz: el “[. . .] immaginario stigmatizzante che spesso avvolge la diversità, generando il dannoso pregiudizio secondo cui una persona con disabilità, pero essere giudicata “normale”, deve mostrarsi eccezionale”/ [. . .] immaginario estigmatizador que a menudo rodea a la diversidad, generando el dañino prejuicio según el cual una persona con discapacidad debe ser excepcional para ser juzgada “normal”” (Guerra/Eynard 2016: s.pág.).

8 Como el texto dramático no ha sido publicado, de aquí en adelante citaremos con una copia digital del manuscrito facilitada por La Ribalta. También utilizamos como referencia la copia videográfica, también aportada por el ensamble. Agradezco al ensamble por haberme facilitado estos materiales para la realización de este estudio. Por el tipo de material, las citas no tendrán número de página. Debido a que la obra se realizó primero en italiano y posteriormente tuvo algunas puestas en alemán, las citas provienen del texto dramático en italiano. En el texto principal se escribirá la traducción al español y luego en notas al pie pondremos el original en italiano.

9 La traducción en español es nuestra. En el original en italiano: “c’è sempre bisogno di un intermediario una cerniera tra lei e il mondo/ [...] il suo doppio/ la sua ombra”.

10 La interacción entre los dibujos proyectados y los actores en vivo es el resultado de una investigación estilística que Eynard realizó con su compañía (*Luna e Gnac*) desde 2003, a través de diversos espectáculos que cada vez revelan nuevas posibilidades de juego.

una metáfora del carácter artificioso y construido de los contextos que conceptualizan y valoran la discapacidad.

Los aportes del lenguaje del cómic no deben reducirse por ello a “meras ilustraciones” proyectadas en el fondo; la obra cuenta con un importante trabajo de trasposición del lenguaje del cómic al lenguaje teatral, que determina el texto escénico y performativo a través de diversos elementos remediados como el plano general, las líneas cinéticas, las metáforas visuales, los globos/bocadillos y las onomatopeyas. Desarrollaremos el funcionamiento de los últimos cuatro elementos dentro de *Superabile*:

a. Líneas cinéticas: aquellas que en el cómic se encargan en forma gráfica de darle movimiento a la imagen; en este caso sirven para escenificar movimientos fuertes, extremos y exagerados que potencialmente Mathias o Melanie harían, pero que no pueden realizar por tener una movilidad reducida. Esto ocurre, por ejemplo, cuando, durante el paseo de Mathias por la calle, un extraño se interpone y le hace las preguntas y comentarios que tanto se repiten y tanto cansan a las personas con discapacidad, tales como: “Qué dulce. ¿Entiende lo que le digo?”, “Hola, ¿le apetece un caramelo?”, “¿Nació así o ...?”, “Lo siento... qué niño más guapo”.¹¹ Esta escena es también significativa para el tema del humor. En este caso se está usando el humor de superioridad/*superiority humor* (cf. Lintott, 2016) pero invertido. Si tradicionalmente las personas sin discapacidad se reían de las personas con discapacidad a partir del principio que suponía a las primeras como “superiores” y a las últimas como “inferiores”, encontramos en esta escena una situación invertida. El protagonista (Mathias) ya deja de ser objeto de risa y se convierte en quien se burla y marca la “anormalidad” del otro; se vuelve el comediante, a través del desprecio o rechazo que producen esas preguntas prejuiciosas y comentarios inapropiados.¹² La combinación de la hipérbole traída por la figura cinética del cómic con la escenificación estereotipada de la experiencia real genera un momento humorístico y demuestra que no es aceptable que una

¹¹ En una charla con el público luego de una puesta en escena, el actor mismo deja constancia de la verosimilitud de las anécdotas y de cómo es “normal” escuchar esas preguntas, comentarios y actitudes por parte de las personas sin discapacidad, que develan una serie de estereotipos paternalistas negativos.

¹² Sharon Lockyer señala un cambio histórico actual, más allá de los casos particulares, en relación con el posicionamiento de la persona con discapacidad y la comedia: “currently disabled comedians are creatively shifting the comedy spotlight from disabled people as the targets of comedy to disabled people as comedy-makers and are performing to disabled and nondisabled audiences in recognised comedy venues, unlike their earlier counterparts.” (2015: 1400).

persona no-discapacitada se interponga (e imponga) con esa actitud paternalista sobre las personas con discapacidad.



Fig. 1: Mathias reacciona frente a los comentarios inoportunos durante su paseo matinal (foto ©Ronny Lorenzoni, La Ribalta 2015b: 4).

b. Metáforas visuales: con las que se muestra lo que pasa por la mente de los personajes sin necesidad de utilizar texto. Estas se usan muy especialmente en dos escenas de la obra que deben pensarse en paralelo, aunque ocurren en dos momentos distintos: cuando Melanie y Mathias sueñan. Los dos sueños trasladan a los protagonistas a un espacio-tiempo onírico donde no son discapacitados y se pueden mover sin asistencia (véase Fig.2 más abajo), incluso vuelan.

c. Globos/Bocadillos: si en el cómic o historieta son el espacio donde se encuentra el texto que enuncian los personajes, aquí se usan como soporte para reforzar onomatopeyas o bien como recurso técnico para duplicar el texto que dice un actor/una actriz, que potencialmente el público no puede entender correctamente. Por ejemplo, estos globos son útiles cuando Mathias, luego de sentirse vencido ante la “competencia de la vida cotidiana” —cuyos ordinarios desafíos (como ducharse, vestirse, orinar, etc.) sensibilizan al espectador sobre la experiencia de la persona en silla de ruedas— declama un breve monólogo dramático:



Fig. 2: Melanie sueña que trepa una planta que la lleva al cielo donde encuentra un castillo (foto ©Ronny Lorenzoni, La Ribalta 2015b: 4).

Mathias.- No más, por favor, no más,
siempre pierdo esta carrera.
Mírame.
No tengo pies.
No tengo pies para correr sobre rocas.
No tengo pies para bailar el tango.
No tengo pies para jugar a la pelota.
No tengo pies para patear traseros.
Ni siquiera tengo pies para salir de aquí.¹³

Durante este breve monólogo, los globos proyectados en el fondo no solo son soporte técnico que refuerza la enunciación de Mathias, sino que también introducen una instancia de distanciamiento frente a la emoción intensa y triste que trae el contenido del texto dramático.

¹³ Original en italiano: “Basta basta basta, vi prego basta, / io questa gara la perdo sempre. / Guardatemi. / Non ho piedi. / Non ho piedi per correre sugli scogli. / Non ho piedi per ballare il tango. / Non ho piedi. per giocare a palla. / Non ho piedi per dare calci nel sedere. / Non ho neanche piedi per andarmene di qui”.

d. Onomatopeyas: estas sirven en el cómic para reproducir sonidos, en general fuertes y estridentes. En *Superabile* están ante todo incorporadas para interrumpir o impedir el dramatismo, para sostener la mirada cómica sobre el espectáculo. Podemos señalar dos momentos donde esta función de las onomatopeyas aparece de modo indiscutible. Después del monólogo dramático de Mathias que fue comentado más arriba y también luego de un chiste, un poco sarcástico, de Melanie quien se reapropia de su movilidad reducida, para señalar su “superioridad” o “supercapacidad” frente a los otros. Cuando luego de las competencias recibe la peor calificación de los no-discapacitados, ella responde para mostrar que es la mejor en algo:

Jason.- Cero. ¡Eres ridícula!

Daniele.- Tú nunca ganas, ni una competencia.

Melanie.- No, siempre gano una competencia.

Jason.- ¿Cuál?

Melanie.- La de las estatuas.¹⁴

El chiste de Melanie es secundado por la proyección de una lluvia de la onomatopeya de la risa (“ja, ja, ja”) en el fondo del escenario. Nuevamente, la semiótica del cómic funciona como impulso para generar la risa en el público y habilitarlo así a la experiencia del humor sobre la discapacidad: es lícito reírse junto a Melanie de que su imposibilidad de moverse la hace la mejor en el juego de las estatuas.

La yuxtaposición de dos lenguajes (el lenguaje del cómic y el lenguaje de la performance) junto con la visualización del director quien manipula constantemente las imágenes del fondo y se ubica debajo del escenario, pero justo antes del proscenio, estimulan un distanciamiento, una suerte de extrañamiento, que desvían al público de una interpretación puramente compasiva o desde el patetismo que Paola Guerra y Michele Eynard han insistido en evitar. De este modo, la presencia del lenguaje del cómic contrae la frustración y la tristeza de cierta experiencia vinculada a la falta de autonomía vivida cotidianamente por las personas con discapacidad y también intenta una experiencia del humor fuera del escenario, en el espectador. En otras palabras, la interacción de los elementos del cómic en la performance, intenta volver humorístico el contenido vinculado a la experiencia de la discapacidad y generar un contexto cómico para el público.

¹⁴ En italiano: “Jason.- Zero. Siete ridicoli! // Daniele.- voi non vincete mai, neanche una gara. // Melanie.- No, una gara la vinco sempre. // Jason.- Quale? // Melanie.- Le belle statuine”.

4 La experiencia del humor

Desafortunadamente, ese contexto cómico no siempre se resuelve en su más efectiva expresión: la risa. Como veremos en la presente sección, no siempre se logra esa experiencia y muchas veces el público no puede distanciarse de la realidad material de la discapacidad o *impairment* del intérprete, de la identidad entre el actor y personaje y de la evaluación de su subjetividad y corporalidad diversa a partir del estigma social. A pesar de la felicidad y la risa con la que los actores de La Ribalta llevan a cabo esta obra y las características estéticas del texto dramático y performativo, el humor no siempre aparece como una experiencia compartida por sus espectadores.

En una reseña donde se documenta la asistencia a la obra por parte de estudiantes escolares germanoparlantes de la octava clase (19.05.2016, Instituto Comprensivo Lana – Scuola Media di Lana/ Mittelschule Lana), encontramos los siguientes comentarios:

- (a) Me ha gustado la escena en la que el chico le da la rosa a la chica de la silla de ruedas y el padre trata de impedirlo. (Katharina)
- (b) Me pareció triste cuando se proyectó en la pared la frase que dijo el chico de la silla de ruedas. Sin ella, no lo habría entendido tan bien. (Oscar)
- (c) La parte en la que el hombre en la silla de ruedas dice: “Si tuviera piernas, podría...” me pareció triste porque vi que no puede hacer mucho y siempre tiene que esperar a que alguien lo lleve. (Elias, Jasmin y Yuri)
- (d) Me he dado cuenta de que las personas discapacitadas no necesitan demasiada ayuda, porque pueden hacer muchas cosas por sí mismas. La obra también decía que no debían ser tratados como “niños pequeños”. (Max)
- (e) Me emocioné cuando el hombre de la silla de ruedas se rio porque se veía que disfrutaba actuando. (Simon). (Redaktion Lana 2016: 31)¹⁵

La mayoría del resto de los comentarios, que no han sido reproducidos aquí, resaltan sobre todo la experiencia de aprendizaje de la obra: *Superabile* les ha ayudado a entender que la experiencia cotidiana de las personas discapacitadas es

¹⁵ La traducción es nuestra. En el texto original en alemán: “(a) Mir hat die Szene gefallen, wo der Junge dem Mädchen im Rollstuhl die Rose schenken und der Vater es verhindern wollte. (Katharina) // (b) Ich fand es traurig, als der Satz auf die Wand projiziert wurde, den der Junge im Rollstuhl sagte. Man hätte ihn sonst nicht so gut verstanden. (Oscar) // (c) Die Stelle, wo der Mann im Rollstuhl sagte: „Wenn ich Beine hätte, könnte ich. . .“ fand ich traurig, weil ich sah, dass er nicht viel tun kann und immer warten muss, bis ihn einer abholt. (Elias, Jasmin und Yuri) // (d) Mir ist aufgefallen, dass Behinderte nicht zu viel Hilfe brauchen, denn sie können vieles auch alleine. Das Stück hat auch ausgesagt, dass man sie nicht wie „kleine Kinder“ behandeln soll. (Max)// (e) Mich hat berührt, als der Mann im Rollstuhl gelacht hat, weil man da sah, dass das Spielen ihm Spaß gemacht hat. (Simon)” (Redaktion Lana 2016: 31).

difícil, que algunos comentarios que ellos escuchan frecuentemente son ofensivos, paternalistas e inapropiados, y que, muchas veces, el exceso de ayuda a las personas con discapacidad puede significar una forma de limitación.

En los comentarios (b) y (c) puede verse que los espectadores no han vivido particularmente una experiencia del humor a través de la representación de *Superabile*; no aparece ese sujeto de Larrosa que se puede lanzar a la experiencia, en nuestro caso, de la transformación que implica el humor de la discapacidad y suspender su lugar de saber/poder. En el comentario (e) puede observarse que el espectador ha disfrutado la experiencia del humor del actor. Eso aparece como una sorpresa, algo interrumpe, frente al estereotipo cristalizado de la “tragedia” de la discapacidad, que llega a incluso desagregar la posibilidad de “comedia” de las personas con discapacidad. Solo en el comentario (a), hay una apertura a la experiencia del humor en tanto *experiencia convivial* (Dubatti 2003) de todos los participantes (intérpretes y público) —se trata, sin duda, de la escena más jocosa de toda la obra, interpretada por los dos protagonistas, Mathias y Melanie—, incluso se puede percibir una fórmula de empatía cognitiva, cuando quien enuncia identifica al personaje del cuidador como a un padre. Por último, el comentario (d) es sumamente sugerente: aunque su autor no parece haber vivido una experiencia del humor en la obra, podemos decir que ha tenido una forma de experiencia transformadora. Quien lo escribe, Max, ha identificado los modos negativos de interpretar la discapacidad (tragedia, “incapacidad” impostada por la mirada del otro, la infantilización, entre otros), que se han arraigado como estereotipos en las dinámicas de percepción e interacción social al punto de segregar a las personas con discapacidad de los estereotipos opuestos (la comedia, la ligereza, la autonomía, la madurez, entre otros).

Asimismo, en tres puestas en escena de la obra a las que asistimos en Merano (28.10.2021), se manifestaron diversos niveles de sincronización con el efecto cómico de la risa. Estas tres puestas en escena, aunque llevadas a cabo el mismo día y en el mismo espacio, deben diferenciarse en dos aspectos: en primer lugar, en relación con los espectadores y, en segundo lugar, en relación con la lengua. Dado que la obra se piensa, ya en su proceso genético, como un montaje sobre la inclusión, se busca por ello concretar esta intencionalidad en puestas que estén destinadas a un público específico, casi siempre en vistas de su potencial pedagógico. En sintonía con esto, deslindamos los públicos de cada puesta en escena de esa fecha y el idioma del montaje, a saber:

1° Función: Realizada temprano por la mañana. Público conformado por personas con discapacidad, mayormente con parálisis cerebral y en silla de ruedas y sus acompañantes terapéuticos/os. Lengua: alemán.

2° Función: Realizada a media mañana. Público conformado por escolares adolescentes y sus docentes en el marco de una actividad extraprogramática de las clases de italiano. Lengua: italiano.

3° Función: Realizada a última hora de la tarde. Público general adulto; en general conocedores del ensamble y de sus participantes. Lengua: alemán.

En la 1° función, las risas fueron escasas y sobre todo provinieron de las/los acompañantes terapéuticos/os de las personas con discapacidad. Hubo, evidentemente, en esos momentos, una instancia de empatía e identificación con el contenido de las escenas. Por otra parte, el público constituido por los alumnos de escuela (2° Función) se expresó con la risa especialmente durante los efectos de sonido elaborados por Rocco Ventura y en los momentos de comedia física estilo *slapstick*, pero siempre con cierta discreción. Finalmente, el grupo de adultos constituido por público general (3° Función), pero en su mayoría ya familiarizados con el ensamble y sus producciones, se rieron más libremente, para lograr así una sintonización afectiva coherente con la propuesta estética de la obra, que como vimos en los aparatados más arriba, busca el efecto cómico desde diversos ángulos.

Sin lugar a duda, siempre es la escena de cortejo y amor romántico entre Jason y Melanie la que genera una respuesta de risas al efecto cómico construido en el texto dramático y en la performance. En esta escena, Jason se prepara como galán (se peina, se acomoda la ropa, prepara una flor de regalo, etc.) ante la puerta de su enamorada (Melanie), quien lo espera con ansias dentro de la casa. Al entrar, el esperado encuentro íntimo y privado entre los amantes dista mucho de los literarios *locus amoenus* y se transforma en un sketch cómico donde el cuidador de Melanie, Daniele, está siempre interponiéndose entre los dos:

Jason intenta dárselos a Melanie, solo que Daniele se interpone y los intercepta y se los da a Melanie.

Jason.- ¿Puedo tomarte de la mano?

Melanie.- Claro

Jason le da la mano a Daniele, quien a su vez se la da a Melanie.

Melanie.- ¡Qué mano tan fuerte tienes!

Jason (*mirando la mano de Daniele*).- La tuya es muy delicada.

Jason.- ¿Puedo darte un beso?

Melanie.- Sí

Jason le da un beso a Daniele quien se lo da a Melanie

Jason se limpia la boca

Melanie.- ¡Pero qué bien besas!

Jason.- ¿Puedo susurrarte algo al oído?

Melanie.- Sí

Jason.- Pero es un secreto, nadie se tiene que enterar.

Daniele se interpone entre ellos

Jason.- BASTA BASTA.¹⁶

Como puede verse en el fragmento, es una escena que produce humor por incongruencia con la situación que representa: el encuentro de los amantes debería poder ser privado e íntimo. Pero el sesgo paternalista de la asistencia a la discapacidad ha invadido, según muestra la escena, hasta esa zona reservada del contacto interpersonal: la de recibir un beso o palabras al oído. Como vemos en las didascalias, es una escena cargada de *slapstick* y de comedia física y sin estos elementos no funcionaría del mismo modo. El corolario del uso de estas técnicas es cuando al final, luego de los gritos de “BASTA BASTA BASTA”, Daniele es arrojado fuera del cuadro mientras todos estos movimientos y la caída del entrometido cuidador son acompañados por el trabajo vocal del “rumorista”, Rocco Ventura, que completa el matiz hiperbólico, esencial en el *slapstick*, reforzando los golpes a través del sonido. En esta escena se produjo en nuestro criterio, aunque siempre con matices, una clara experiencia del humor, tanto en la observación particular de la puesta en escena en Merano en 2021 (1°, 2° y 3°), como en la informada por uno de los escolares de Lana (a.).

En este caso, la experiencia del humor que compartieron diversos tipos de espectadores en diversos momentos tuvo que ver con técnicas clásicas del humor que son la sorpresa, la incongruencia de un elemento o un personaje, el *slapstick* reforzado con efectos de sonido en vivo y la actuación con el método clown en un contexto interpersonal totalmente internalizado como privado (el encuentro de los amantes). La sorpresa funciona como una desviación de lo esperado, de las expectativas, que es un componente clave del humor y la incongruencia describe lo atípico en tanto desviación de las normas sociales aceptadas. En este caso encontramos estos dos elementos: el hecho de que dos personas que se sienten atraídas no puedan estar a solas genera una idea de incongruencia con respecto a los relatos románticos tradicionales y a la experiencia compartida que conocen, directa o indirectamente, los espectadores de todas las edades, incluso los más jóvenes. Así también hay sorpresa de cómo la obra representa el encuentro amoroso de una persona con discapacidad: siempre mediatizado por el/la acompañante te-

16 En el original italiano: “*Jason cerca di darli a Melanie, solo che c'è in mezzo Daniele che li intercetta e li da a Melanie.* // Jason.- posso tenerti al mano? // Melanie.- certo // *Jason stringe la mano a Daniele che a sua volta la stringe a Melanie.* // Melanie.- che mano forte che hai. // Jason (*guardando la mano di Daniele*).- la tua invece è delicatissima // Jason.- posso darti un bacio? // Melanie.- si // *Jason da un bacio a Daniele che lo da a Melanie*

Jason si pulisce la boca // Melanie dice.- ma come baci bene // Jason.- posso dirti una cosa all'orecchio? // Melanie.- si // Jason.- ma è un segreto, non deve saperlo nessuno // *Daniele si mette tra loro* // Jason.- BASTA BASTA BASTA”.

rapéutico, incluso en el contacto íntimo de los cuerpos (besos, manos tomadas, etc.). Naturalmente, la obra lleva al extremo de la hipérbole esa mediatización hecha por el cuidador/la cuidadora, pero la sorpresa de este pensamiento gesta igualmente la risa de quienes observan el espectáculo. Y es aquí donde se produce justamente un momento de verdadera experiencia del humor de la discapacidad donde la risa, el jolgorio, la felicidad, surgió entre el público, para aquellos que pueden, como propone Albrecht reírse de “uno mismo” (como, por ejemplo, los cuidadores/ las cuidadoras en la puesta en escena 1° de Merano o los adolescentes que entienden las ansias de los jóvenes amantes). Sin esta comprensión compartida y esa exposición a que eso “me pase” (al yo afectado, como proponía Larrosa), no habría transformación, ni tampoco potencial de una experiencia del humor en *convivio*.

5 Experiencias

Como vimos a lo largo de este capítulo, la obra *Superabile* de La Ribalta conjuga una serie de elementos y estrategias vinculados al cómic y a la comedia física y, más concretamente, al *slapstick*. Por un lado, la semiótica del cómic es esencial para la constitución del discurso sobre las anécdotas que narra la obra (el humor de la experiencia de la discapacidad en el cotidiano), fundamentalmente aquellas que limitan fuertemente la vida de las personas (bañarse, salir a pasear, etc.) a una operatividad siempre mediada por un acompañante terapéutico. La manera en la que el cómic está incorporado (a través de la exhibición del recurso, dibujando en vivo) implica inevitablemente cierto distanciamiento del espectador frente al estigma “trágico” con el que carga el contenido narrativo, y esto busca sortear una lectura meramente compasiva para facilitar la contramirada cómica. Asimismo, en algunos casos el cómic sirve como herramienta de inclusión para entender el texto enunciado por los intérpretes, para construir hipérboles cinéticas que los actores y actrices no podrían realizar (volar en los sueños, golpear a los extraños que se imponen, etc.) o incluso reforzar el efecto cómico de un chiste, que podría disolverse por ser políticamente incorrecto (onomatopeyas). El aporte estético del cómic brinda distanciamiento de lo real y profundiza los mundos ficcionales, cuestiones que garantizan que las anécdotas cotidianas de vivir en silla de ruedas puedan volverse material cómico —el humor de la experiencia de la discapacidad—.

Por otro lado, el *slapstick* y la comedia física (escena de cortejo, escena de la caminata matinal) se utilizan en la performance especialmente para el sintagma inverso que titula este capítulo: la experiencia del humor de la discapacidad. Son

sin duda recursos más extremos, hiperbólicos, que persiguen una meta: producir una risa conjunta por parte del público junto con los y las intérpretes con discapacidad. Quiere *representar* el humor de la experiencia de la discapacidad en el cotidiano y *presentar* una posible experiencia del humor de la discapacidad en el teatro, para una comunidad de personas vulnerables, expuestas a ello.

Al analizar estos elementos y estrategias por separado, se entiende de manera indiscutible ese paso de la experiencia personal al humor colectivo en la performance. De este modo, el montaje final busca acentuar la eficacia de los códigos performativos elegidos para lograr una obra que, aunque insiste en la concientización y en la inclusión, quiere evitar la conmisericordia y la lástima con respecto a la discapacidad. La inclusión que promueve la pieza en su subtítulo, no tiene que ver entonces solo con desarticular estereotipos negativos sobre la discapacidad —como aquel que supone que los discapacitados son niños o no entienden lo que les dicen (paseo de Mathias), o bien que las personas discapacitadas no pueden tener intimidad sexo-afectiva (escena de cortejo entre Jason y Melanie)—, sino también tiene que ver con la risa en *convivio* (cf. Dubatti 2003), como una respuesta comunitaria legítima dentro del espacio-tiempo de la performance en montajes donde es fundamental que participen y construyan sentido intérpretes con discapacidad.

Sin embargo, como vimos más arriba, en la última sección de este capítulo, el análisis de ciertos grupos de recepción muestra que la experiencia del humor del público —que ese humor le acontezca a alguien, si seguimos a Larrosa (cf. 1995, 2000, 2006)— puede resolverse de forma desigual y, en muchos casos, ocurre marcada por las resistencias que, como apuntaba Albrecht (cf. 1999), han definido la semiosis de los textos estéticos de tipo cómico sobre la discapacidad. La resistencia de algunos de los grupos de espectadores a esa experiencia del humor de la discapacidad puede tener que ver con las características cohesivas de los grupos que fueron observados: o bien todos eran escolares junto a sus maestras/os o bien personas con discapacidad con sus asistentes. Posiblemente, tanto unos como otros no pudieron incorporarse a la risa comunitaria en el patio de butacas, por sentirse contemplados por formas de la autoridad y por la gris historia que la dupla humor y discapacidad ha tenido y, desafortunadamente, aún tiene. Aquí vuelve a resonar la pregunta: ¿podemos reírnos de y con la discapacidad? Y si la respuesta es sí: ¿quién y cuándo (en qué contextos) puede ocurrir esa risa?

La última sección de este capítulo nos ha demostrado que gran parte del público, incluso aquel que comparte la experiencia de la discapacidad, no responde al montaje en clave cómica y que en algunos casos son las personas sin discapacidad las que se manifiestan con la risa. En el caso de *Superabile*, puede que el efecto cómico que la obra produjo en parte del grupo de acompañantes terapéuticos de la

puesta en escena matutina en Merano confirme, entonces, la disolución momentánea de la segunda resistencia al binomio humor-discapacidad que planteaba Albrecht: el humor aquí depende de nuestra capacidad de reírnos de nosotros mismos. En la obra, se representa con burla y mofa a las/los cuidadoras/es y no a las personas con discapacidad (aunque tampoco se las representa como víctimas), cuestión que produce la risa en el primer grupo de espectadores/as de Merano y, en ese gesto, suspende por minutos, la constante histórica de la discapacidad como objeto de ridiculización que marcaba Barnes (cf.1992). Esos cuidadores y cuidadoras, el grupo de las personas sin discapacidad, representados en escena a través de Daniele, son el Arlecchino, el objeto de la risa extrema, de *Superabile*.

Obra

La Ribalta. 2015a. *Superabile*. [Versión videográfica y manuscrito inédito concedidos por la Compañía].

Bibliografía

- Albrecht, Gary. 1999. “Disability Humor: What’s the joke?”, en: *Body and Society* 5.4: 67–74.
- Barnes, Colin.1992. *Disabling imagery and the media: an exploration of the principles for media representations of disabled people*, Derby: The British Council of Disabled People.
- Coogan, Tom/Mallett, Rebecca. 2013. “Introduction: Disability, Humour, and Comedy”, en: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 7.3: 247–253.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández Gonzalo, Jorge. 2020. “¿De qué ríe un cuerpo tullido? Políticas del humor Crip”, en: *Papeles del CEIC* vol 2020/2, 237: 1–13.
- Fiske, Susan T. 2018. *Social Beings: Core Motives in Social Psychology*, Hoboken, NJ: John Wiley&Sons.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Guerra, Paola/Eynard, Michele. 2016. *Superabile*, Merano: alpha beta.
- Haller, Beth/ Ralph, Sue. 2003. “John Callahan’s Pelswick Cartoon and a New Phase of Disability Humor”, en: *Disability Studies Quarterly* 23 (3–4): <https://dsq-sds.org/article/view/431/608> [05.06.2024].
- Hamilton, David L./Sherman, Steven J./Ruvolo, Catherine M. 1990. “Stereotype-based expectancies: effects on information processing and social behavior”, en: *Journal of Social Issues* 46: 35–60.
- Hobbes, Thomas. 1980 [1651]. *Leviatán* (Edición preparada por Carlos Moya y Antonio Escotado), Madrid: Editora Nacional.
- Hobgood, Allison P./ Houston Wood, David. 2013. *Recovering Disability in Early Modern England*. Columbus: The Ohio State University Press.
- La Ribalta. 2015b. “*Superabile*: Scheda Spettacolo”, en http://www.teatrolribalta.it/wp-content/uploads/2021/09/Superabile_fascicolo-IT.pdf [05.06.2024].

- Larrosa, Jorge. 1995. "Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de la experiencia de sí", en: Jorge Larrosa (ed.), *Escuela, poder y subjetivación*, Madrid: La Piqueta.
- Larrosa, Jorge. 2000. *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*, Buenos Aires/México: Ediciones Novedades Educativas.
- Larrosa, Jorge. 2006. "Sobre la experiencia I", en: *Revista Educación y Pedagogía* 18: 43–51.
- Lintott, Sheila. 2016. "Superiority in humor theory", en: *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 74.4: 347–358.
- Lockyer, Sharon. 2015. "From Comedy Targets to Comedy-Makers: Disability and Comedy in Live Performance", en: *Disability & Society* 30.9: 1397–1412.
- Peacock, Louise. 2014. *Slapstick and Comic Performance Comedy and Pain*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Porcheddu, Andrea. 2020. "Ritrovare un senso profondo. Intervista ad Antonio Viganò", en: AA. VV, *Teatro La Ribalta. Kunst der Vielfalt*, Buccinasco: La Serigrafica Arti Grafiche: 9–27.
- Redaktion Lana. 2016. "Superabile – ein unterhaltsames stück zum nachdenken", en: *Monatszeitschrift Lana & Umgebung* 7/8, 31: <https://www.lanablatt.eu/archive> [12.12.2022].
- Reid, Kim D./ Stoughton, Edy Hammond/ Smith, Robin M. 2006. "The Humorous Construction of Disability: 'Stand-up' Comedians in the United States", en: *Disability & Society* 21.6: 629–643.
- Shain, Alan. 2013. "Perspectives on Comedy and Performance as Radical Disability Activism", en: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 7.3: 337–346.
- Shakespeare, Tom. 1999. "Joking a Part", en: *Body & Society* 5.4: 47–52.
- Stott, Andrew. 2005. *Comedy: The New Critical Idiom*, London: Routledge.
- Turner, David. 2013. "Disability Humor and the Meanings of Impairment in Early Modern England", en: *Hobgood/Wood*: 57–72.

II Humor y discapacidad frente a la creación

Pía Gutiérrez

Entrevista al director Francisco Medina (Chile) director de la obra *Preludio* (2021)

Abstract: This text proposes an exploratory approach to the work of Chilean artist Francisco Medina (1982), theater director and actor, to learn about his relationship with disability. For this, we transcribe here an interview conducted in July 2022, which covers the creative processes of the director and the path by which he came to direct *Preludio* (2021), a play focused on blindness. In this way, this proposal is the collection of documentary material to promote the study and discussion of Chilean theatrical production and physical and cognitive disability, a topic that has been little studied until now.

Palabras clave: Teatro, Chile, Ceguera, *Preludio*

Key Words: Theater, Chile, Blindness, *Preludio*

1 Introducción

Buscar un recorrido de las representaciones de la diversidad funcional o cognitiva en el teatro chileno, no es fácil. Al pensar una genealogía inicial aparece primero la representación de personas con discapacidad en diversas obras del canon nacional: pienso en piezas que tematizan el asunto como *Versos de ciego* (1961) del dramaturgo Luis Alberto Heiremans, que cuenta la historia de tres músicos ciegos que viajan por Chile; en *Tomás* de 1997 escrita por Malucha Pinto basada en el vínculo con su hijo que posee una diversidad cognitiva y montada con la dirección de Andrés Pérez y un ejemplo más reciente *Gladys* del 2011 escrita y dirigida por Elisa Zulueta que relata el vínculo con su tía Gladys, interpretada en escena por la actriz Catalina Saavedra, una mujer con síndrome de Down, durante la infancia de la dramaturga. En ninguna de ellas participan intérpretes con discapacidad, pero sí su temática central está detenida por este asunto. Quizás un hito en esta trayectoria de representación fue la escritura y dirección de Alberto Vega, en conjunto con Macarena Baeza, de la obra *Los gigantes de la montaña presentan Lear*, estrenada en Teatro UC en 2014, y que fue considerada como el “regreso” del artista luego que fuera diagnosticado con síndrome de enclaustramiento como consecuencia de un accidente en bicicleta el año

Pía Gutiérrez, Santiago de Chile/Passau

2006. Si bien la obra cuenta la historia de un grupo de teatro itinerante que llega a un pueblo a interpretar *El rey Lear*, su foco está puesto en las experiencias de Alberto Vega y las dificultades del mundo teatral en torno a la discapacidad.

Al pesquisar grupos de teatro inclusivo en Chile, son muy pocas las compañías que se registran. Encuentro un ejemplo: la compañía Música Teatro, dirigida por Víctor Romero, que el año 2018 estrenó *Cactus, solo muere lo que se olvida*, protagonizada por actores y músicos con síndrome de Down. Si bien la obra sigue estando disponible para su visionado *on demand* en el sitio Esenix (véase, Compañía Música Teatro 2018) no hay atención de la crítica, ni de la escena profesional por este montaje.

Como un gesto para levantar material en torno a la discapacidad en el teatro chileno, comparto una entrevista a uno de los directores que a mí parecer ha intentado, durante los últimos años, acercarse al tema y que poco a poco empieza a trabajar con elencos mixtos y experimentar metodologías de creación que profundicen la experiencia artística a partir de cuerpos con capacidades diversas. Me refiero a Francisco Medina, nacido en Santiago en 1982, quien tanto en su trabajo con la compañía Teatro Niño Proletario como en sus piezas de danza y primera infancia independientes ha explorado el asunto de manera más sistemática.

2 Los ojos y *Preludio* (2021). Algo de contexto

Aún en medio de las medidas restrictivas del confinamiento por la pandemia de COVID-19 y en la fecha exacta de la conmemoración de los dos años de inicio del Estallido social en Chile se estrenó *Preludio*, la más reciente obra de la compañía Teatro Niño Proletario, dirigida esta vez por Francisco Medina con la asistencia de Daniela Contreras. Este montaje, inicialmente pensado para realizarse durante el año 2019, abarcaba desde sus inicios el tema de la ceguera, física o metafórica, como disparador para las exploraciones en ensayos que luego darán origen a sus piezas. El proceso, no parte de un texto ni de indicaciones previas de la dirección, sino que usa la experiencia de los y las intérpretes sobre escena para construir el material que luego compondrá la obra misma. Pero en medio del proceso de investigación, Chile literalmente explotó. Las calles a partir del 18 de octubre de ese año se llenaron de manifestantes que exigían Dignidad, un trato más justo desde el gobierno, la reconstitución de leyes sociales, igualdades salariales, educativas y de oportunidades que en medio de una seguidilla de ajustes al modelo económico instalado durante la dictadura de Augusto Pinochet se seguían perpetuando y profundizando desde la vuelta a la democracia en 1990. En medio de esa demanda, las ciudades se paralizaron, los militares salieron a las calles y se decretó, bajo pretexto

de calmar a la población desatada en un cuerpo común, un toque de queda inmediato que se extendería luego por casi dos años. La tensión entre el caos y el desacato fue una experiencia impactante. La memoria actualizó rápidamente en nuestros cuerpos la experiencia dictatorial, sus relatos de violencia y ante los enfrentamientos, que empezaron a ser comunes, el miedo y la euforia convivieron por varios meses. Incluso pasados estos años es difícil explicar la compleja relación entre el éxtasis de una fiesta manifestante en las calles con el miedo a la represión que empezó a vivirse. El teatro se volcó a la calle y la calle se volvió teatro mientras todos nuestros espacios públicos eran clausurados por orden de gobierno.

Según el Instituto de Derechos Humanos en Chile, existían en octubre de 2021, alrededor de 8 mil víctimas de violencia desatada durante la crisis social de 2019. De esas personas, dijo Sergio Micco, director del INDH:

3.400 víctimas confiaron en nosotros, pero según las cifras de la Fiscalía las víctimas son 8 mil. Estamos conscientes de que mucha gente presentó querrelas a través de otras instituciones o a nivel personal o simplemente hizo la denuncia y no quiso presentar la querrela. No querían seguir recordando lo que vivieron. Otras no se atrevieron, simplemente, a presentar la denuncia. Hemos estado en 3.000 casos y en sólo cuatro de ellas se dictó una sentencia definitiva condenatoria. Las cifras son devastadoras. (Micco *apud* INDH 2021: s.pág.)

Solo hasta el 27 de octubre de 2019, a menos de 10 días del estallido social, en el Hospital público El Salvador, en la Región Metropolitana, la Unidad de Trauma Ocular registraba 94 pacientes con trauma severo, 27 de ellos con estallido del ojo, 20 de ellos con visión cero, según el registro de urgencias. Cuando Francisco Medina retoma el proyecto de creación para *Preludio*, la ceguera ya no era solo un asunto metafórico, sino que se había vuelto un asunto contingente en Chile.

Por estos motivos *Preludio*, estrenado dos años después, no podía eludir las consecuencias de la violencia de policial, ni el encierro que le siguió en medio de una pandemia mundial. La obra encontró un formato híbrido y mutó de la propuesta original a una instalación performativa. Durante agosto del 2021 los ensayos se llevaron a cabo en una residencia del Parque Cultural de la Ex cárcel de Valparaíso. El elenco, absolutamente aislado, trabajó de tiempo completo y en extremo cuidado durante veinte días para dar origen a una videoinstalación que luego se compartió en vivo en el centro cultural de la ciudad porteña y en *streaming* para el resto de las y los espectadores.

Además, se hizo circular un libro objeto de ediciones seriadas, como una especie de ruina de la obra, que recopilaba elementos creados durante el proceso. La experimentación contó con un elenco diverso funcionalmente, la mayoría de ellos convocados para el proyecto original, personas con algún grado de ceguera o diversidad motora, al que se sumó Fabiola Campillai, hoy Senadora de Nación, quien perdió sus dos ojos al recibir las astillas de perdigones usados por Carabi-

neros de Chile, nuestra policía, bajo motivo de disuadir a manifestantes durante el año 2019. Se sumaron al grupo, también como intérpretes, algunos de los familiares/cuidadores: la madre de uno de los actores y el esposo de Fabiola. Entre el elenco figuraban otros reconocidos intérpretes con diversidad funcional: Luz Jiménez, actriz emblemática del teatro chileno quien actualmente tiene un campo visual limitado por una enfermedad decretada en su vejez, Jorge Becker que a causa de un mal tratamiento de VIH vive con ceguera parcial, dificultad motora y cognitiva, y Rodrigo Velásquez, un actor pequeño que trabaja con Teatro Niño Proletario desde hace más de una década. En julio de 2022, conversamos vía telemática sobre su último estreno: *Preludio*.

3 La conversación

Francisco Medina (FM): Hola, soy Pancho Medina, artista escénico chileno, eso implica que soy actor, he trabajado en la dirección, producción y gestión de proyectos. Trabajo hace mucho tiempo con la compañía Teatro Niño Proletario, hace 16 años, y, por otro lado, también he gestionado y realizado proyectos ligados a la primera infancia y neurodiversidades. Por consecuencia, también he trabajado con algunos espectáculos de danza y cuerpos con discapacidades cognitivas y/o motoras.

Pía Gutiérrez (PG): Pancho, cuéntanos un poco cómo fue esa llegada a tu trabajo con personas con diversidad funcional o discapacidad cognitiva o motora.

FM: Con Teatro Niño Proletario hemos realizado varias obras y en algunas de ellas trabajamos con Rodrigo Velásquez, que es un actor pequeñito, y también trabajamos con actores adultos mayores. Así nos fuimos acercando al asunto. Desde ahí hemos ido entendiendo las neurodiversidades y las diferencias funcionales de cada intérprete y, de a poco, nos fuimos adaptando y aprendiendo de cada uno de ellos, viendo cómo también influyen tremendamente, de manera muy positiva, en el trabajo artístico. Y así, con la cercanía con Rodrigo Velásquez, con sus modos y maneras de trabajar, ocurrió que se hizo parte de nuestro elenco estable y nos abrió a otros cuerpos.

Por otro lado, cuando empecé a investigar para un proyecto de danza para primera infancia (6 meses hasta 5 años de edad), Pamela López, ex directora de programación del GAM,¹ me ofreció que una de nuestras funciones, las cuales ya eran muy visuales porque trabajábamos con proyecciones de video y danza, ini-

¹ Centro Cultural Gabriela Mistral, ubicado en el centro de la ciudad de Santiago y uno de los espacios más importantes para el teatro y la danza en Chile.

ciara con las funciones distendidas en Chile. Ella había visto esto en Londres, donde cada teatro tenía como política esa intención y quería instalarla como una línea programática de GAM. Esa fue la primera experiencia, la primera obra que se hizo para niños con X frágil, una neurodiversidad, junto con la Fundación X Frágil. Recuerdo que fue la mamá de uno de los niños que nos dijo que el espectáculo era increíble, solo había que modificarlo en sonido, bajar un poco el sonido y cambiar un poco las luces, cosas puntuales que había que hacer. Y adaptamos la obra a esa primera experiencia, que fue la primera directamente para públicos neurodiversos, y fue increíble. Repetimos la experiencia con GAM varias veces, después yo intente copiar y extender el modelo postulando a unos Fondos de Circulación Regional y llevamos el modelo social a función y en él también trabajaba gente de GAM en la capacitación de centros culturales. Lo hicimos en Valdivia, Valparaíso y Ovalle.

Después de eso, comencé a profundizar un poco más en ese tema, asumiendo los procesos creativos contaminados con la idea de que fueran espectáculos para todo público real, pensando más allá del concepto de que una obra es para toda la familia, sino que fueran espectáculos adaptados para todas las audiencias. Adjudiqué entonces, una residencia de creación cuando GAM cumplía 10 años para trabajar este tema. Esa propuesta originalmente era para bailarines y profesionales con discapacidad motora y sin discapacidad motora que trabajaban juntos, un elenco de 10 personas. Sin embargo, con la pandemia tuvo que aplazarse todo y modificarse, encontramos como la mejor manera de trabajar hacer la residencia por Zoom solo con personas con discapacidad motora. Reclutamos artistas que poseían experiencia, de una u otra manera, y con cercanía creativa, por así decirlo, estaban Jorge Becker, Fran Guerra, Tito Medina Galaz y José Sapiáin. Hicimos un proyecto de clases, un laboratorio online que derivó en vídeo-danzas. Así ya entré de lleno en la creación con artistas con discapacidad, en ese caso motoras, y desde ese proyecto se creó una metodología de trabajo super interesante.

El año pasado [2021] trabajamos con la Fundación Mustakis, en ese proyecto estuve tratando de empujar a dos de los intérpretes de la residencia de GAM, Fran y Tito, que son estudiantes de danza, a que potencien el trabajo de investigación personal porque yo no tengo discapacidad funcional. Tengo sentimentales, pero no funcionales -y se ríe-. La idea es que ellos mismos pudieran materializar su metodología de trabajo a partir de sus experiencias con sus condiciones físicas particulares. Luego, hicimos un proyecto con adolescentes y adultos-jóvenes de regiones, logrando expandir el impacto del trabajo, aprovechando el Zoom y las redes. Y ahora, estamos trabajando con el Centro Cultural de Ovalle en un proceso creativo con seis niñas con discapacidad cognitiva y motora. Ese ha sido un poco el viaje.

PG: Bueno un viaje con varias aristas y tú decías, claro, yo no soy una persona con discapacidad, pero he trabajado con personas con discapacidad como intérpretes. Y hay un tránsito que es interesante porque en las obras iniciales, si bien siempre estuvo Rodrigo Velásquez, ustedes como Teatro Niño Proletario comienzan a tener más conciencia de estos cuerpos diversos a medida avanzan sus obras. Si miramos *El otro* (2012) todavía está la discapacidad en el espacio representacional y lo que hacen ahora con *Preludio* es decidir trabajar en torno a la fragilidad del tiempo, precisamente con cuerpos diversos y en un contexto, además, super complicado, la pandemia, donde todos estábamos en un peligro inminente al que se sumaban los otros factores. ¿Hay un espacio y decisión de este recorrido en el trabajo? En términos artísticos, como director del proyecto, como elenco y equipo de Teatro Niño Proletario, ¿por qué estos cuerpos? ¿por qué estas personas? ¿por qué estas subjetividades? ¿qué agregaban? ¿qué era lo importante de experimentar artísticamente para ustedes?

FM: La incorporación de Rodrigo partió como una cosa netamente estética, hay que ser súper honesto. Necesitábamos a una persona —en la obra *El olivo* (2010)— que no se viera detrás de un bar y que fuera solo brazos, una persona pequeña y cuando saliera a escena uno dijera “Ah mira el dueño de este bar que se llama Sansón, este hombre, ¡Sansón, Sansón, Sansón!, era un hombre pequeño. . .”, había una decisión estética. Después, con la obra *El otro* la referencia fotográfica exigía desde la obra de Paz Errázuriz, *El infarto del alma* (1994), la visualidad de cuerpos que generalmente el teatro chileno no tiene, no hay una democracia de cuerpos sobre la escena. En Chile, de hecho, las escuelas de teatro y la formación actoral exige una heterogeneidad de cuerpos muy difícil, es muy complejo, son todos los cuerpos iguales, es super difícil encontrar cuerpos viejos, más gordos, hiperdelgados, cuerpos muy pequeños o muy altos, somos todos los mismos, super homogéneos. Esta idea diversa no existía. Entonces, hubo una decisión de la compañía, estética y política, para decir que todos estos cuerpos se merecen ser visualizados.

Con la obra *El otro*, que cumple 10 años, el elenco ha ido envejeciendo radicalmente y tiene ahora otras necesidades, ya sea con los tiempos de viajes, traslado, alimentación y descanso, hay que hacerse cargo de cuerpos diversos. Cuando se estrenó *El otro*, hubo un poco de polémica, porque el actor Rodrigo Velásquez en una parte sale a escena con calzoncillos, casi desnudo, y se friega en unos muebles. Mucha gente reclamó que éramos tremendamente perversos y crueles al exponer el cuerpo de Rodrigo en escena de esa manera, que era morboso. Apenas escuchamos los comentarios, que fueron varios y de gente sobre todo de artes escénicas, hablé directamente con él, le dije: “Quiero que sepas de primera fuente qué está pasando, esto acaba de suceder, estos son los comentarios, ¿qué opinas?”, me dijo con su humor característico, “chucha, o sea, la Paola Lattus se empelota entera, se

desnuda por completo, la Caro Cifra también casi por completo y yo no puedo mostrar mi cuerpo, ¿por qué no dicen nada de la Paola y la Carola?, ¿por qué mi cuerpo no se puede ver? Si esa gente tiene problemas con ver mi cuerpo porque tienen problemas con sus cuerpos, yo no tengo ningún problema con mi cuerpo, mi cuerpo es así, me gusta, y para la escena funciona perfecto”. Ahí entendimos el tema de la democracia de la mirada respecto de la visualización de los cuerpos. Todos tenemos el derecho de mostrarnos y también de ser vistos por otros, creo que ese es un tema interesante.

En adelante, las obras que hemos ido haciendo necesitaban ser trabajadas con testimonios hasta llegar a *Preludio* (2021), en la que trabajamos con testimonios de amigos. Esta obra originalmente era una investigación respecto de cómo uno ve y es visto, por lo que la elección de esas amistades fue porque eran cuerpos que estaban en condiciones de cambios en la visualidad. Jorge Becker había perdido su campo de visión por completo, Luz Jiménez por la edad estaba perdiendo la visión de manera radical, Rodrigo es visto siempre de forma distinta, él lo dice “me ven como un enano, miro el mundo desde un 1,20 metro”, el intérprete Ivo Luz, que venía de Portugal para este montaje, quien es un hombre de 150 kilos que siempre es visto como el hombre gordo, dice “todo el mundo me ve como el hombre gordo, simpático, bueno para comer y soy más que eso”.

Después, el estallido social dio vuelta el campo de estudio con los globos oculares y teníamos que, inevitablemente, empezar a replantear el camino. Acercándonos a las víctimas de trauma ocular, llegamos a Fabiola Campillai que tiene una discapacidad implantada por el Estado de Chile. Estos son diferentes tipos de discapacidades. Gracias a la experiencia previa teníamos esta manera de trabajar que tiene que ver con el respeto por los otros, entender que nuestras diversidades son de todo tipo: físicas, cognitivas, emocionales, intelectuales. Entendiendo eso, la metodología de trabajo fue ponernos todos en el mismo lugar y ver qué necesitaba cada uno para trabajar. Creo que tiene que ver con la idea política de activar, por lo menos en el escenario chileno, el acceso democrático al espacio representacional.

PG: Claro, el derecho a ver y ser visto, ser sujetos de acción, sujetos de discurso, porque a veces son cuerpos vaciados de discurso, las representaciones compasivas logran vaciarlos y establecer un “hablar por el otro”. En ese sentido, como dices, en *Preludio* hay un contexto en particular, la violencia de Estado, porque veníamos saliendo del estallido y llegaba la pandemia, sabíamos que la ceguera ya no significaba lo mismo, significaba la violencia por proyectiles en muchos cuerpos y personas. Este fue uno de los temas durante el estallido social en Chile del 2019, gente que perdió la visión en las manifestaciones, mucha gente, y sin duda esto se junta y aparece como capa de este trabajo. Pero siempre hay una especie de estereotipo en ciertos cuerpos, un cuerpo que por lo demás puede ser documentado, pienso en los

documentales de los 70', por ejemplo. En el cine latinoamericano se ha hablado de la porno miseria, como dijo Luis Ospina, esos cuerpos no son sujetos con deseo, no son sujetos con acción, no son sujetos con goce, se les implanta un lugar específico que está asignado al sufrimiento. Teniendo en cuenta este marco histórico, no me atrevo a decir que existe un espacio cómico, en Chile no sé si podemos hablar de representaciones de personas con discapacidad funcional en un marco cómico, no tengo un ejemplo para dar, pero sí creo que hay momentos en donde aparece lo cómico o la risa, esa complicidad que nos descoloca en las obras que has trabajado, ¿me podrías contar sobre ese giro representacional?

FM: De partida, Chile tiene un modelo de discapacidad asistencialista, el mejor ejemplo es nuestra Teletón terrible. Un mega programa televisivo que durante más de 40 años ha instalado en simultáneas y variadas generaciones un modelo social caritativo. Para eso la caridad ocupa el cuerpo tormentoso, compasivo y la tristeza como medio de manipulación social para amar ese lugar. Tengo una visión compleja y contradictoria con la Teletón, conozco casos cercanos y mucha gente no tendría el acceso a la rehabilitación que tiene si no fuera por esta institución, se paga una cosa por otra. Entonces, en Chile está instalada la idea del cuerpo documentado por la miseria, es su lugar, y eso se traduce a todo, es muy difícil romper esa barrera. Todos los niños con los que he trabajado ahora son cercanos y agradecidos de la Teletón, por lo que es muy difícil sacarles ese lugar de su mente, porque es la gratitud: “si no fuera por eso no podría caminar o ir al baño”, pero mi pregunta es ¿qué pasa con esta otra mirada?, lo caritativo, el show. Bueno, una cosa por otra. La idea de lo cómico, que sucede mucho más en Europa y en muchos países desarrollados, es un reflejo del privilegio, en Chile no existe todavía esa capacidad reflexiva de darle una vuelta a ese lugar, es muy complejo. También, las personas con las que he tenido cercanía con el tema de la discapacidad han tenido infancias muy dolorosas, entonces, ese lugar de poder reírse de la condición todavía no existe. Creo que no podemos darnos ese privilegio aún, no conozco espectáculos que ocupen, desafortunadamente, en Chile ese lugar. Lo que sí ha sucedido con nuestro trabajo en Teatro Niño Proletario, por ejemplo, con *El otro* y *Preludio* es que más que lugares de comedia son lugares donde la ternura se filtra de manera muy intensa; hay una hilaridad sobre esa ternura que se refleja en la risa o la carcajada dependiendo del público, pero a veces esa carcajada es reflejo del pensamiento de ver algo que no debiese ser mirando. Nosotros no buscamos la comedia, pero el público que no está acostumbrado a mirar estos cuerpos reacciona con risa como un sistema reflejo. Pasa mucho con el cuerpo en *El otro*. O sea, al ver el cuerpo de Rodrigo en una escena de profunda ternura y juego, mucha gente se ríe, incluso en escenas de profundo dolor, la gente igual reacciona con risa y no nos pasa en otros países, para nada. Por ejemplo, en Corea, al otro lado del mundo, las escenas

con más ternura, como los juegos con vasos, no tenían ninguna reacción de hilaridad o sonrisa en el público. Primero, no entendían por qué existía un hospital psiquiátrico, por qué había gente que no estaba en sus casas atendidas por el Estado, entonces, había otras capas de sentido en ese lugar. Eso sucede. Estamos todavía tan atrasados en las políticas de Estado respecto de la visión de las diversidades funcionales que estamos completamente pegados en el cuerpo documentado.

PG: Uno ve cuerpos representados, no cuerpos con discapacidades funcionales que son artistas y tienen ese lugar, es interesante eso. Así y todo, aparece la risa y cuerpos que tienen derecho a goce. En sus obras también está el tema del amor. Por ejemplo, en *Preludio* esto lo podemos ver en las escenas de Fabiola Campillai y el vínculo que tiene con su familia e hijos, como este se pone en escena y se registra; yo diría que también está presente en la escena de Jorge Becker y su mamá, Chela. Hay otras escenas que son un juego en que la risa es parte de él, por ejemplo, en el juego de Luz con ese plástico gigante que la cubre, es un momento profundamente gozoso.

FM: Sí, de hecho, la escena que tú dices tiene que ver con un plástico gigante como de 20 x 15 metros, que sube y baja con una técnica. Esto se probó antes en ensayo, pero nunca a ese nivel que queda en el registro, era mucho más chiquitito, más especial la técnica, no tenía iluminación, ni nada. Tampoco quise que Luz Jiménez lo viera antes. Lo instalamos y lo probamos, era espectacular la sensación que producía el tremendo plástico con los elementos técnicos de la sala. El plástico se movía como cielo sobre sus cabezas.

Lo que hicimos con esas escenas era que la Luz no viera nada de lo que sucedía, empezar a filmar con dos cámaras, una adentro y otra atrás, Daniela con cámara en mano. Fue como: listo, va a entrar la Luz Jiménez, ella ni siquiera sabe lo que va a hacer. Le dije “amiga Luz, te vamos a poner en una circunstancia de profundo goce, de juego”, y la Luz decía “¿qué tengo que hacer? ¿qué voy a hacer?”, y yo “nada, tú solamente ve lo que sucede con tu cuerpo, experimentalo; vamos a partir con los ojos cerrados, una vez que veas esto como dispositivo, ve qué sucede en tu cabeza, cuerpo y memoria, anda avanzando, yo te voy a ir dando indicaciones super puntuales, cortas y precisas, que tú puedas seguir y nadie te va a grabar o dejarte sola”. La primera escena cuando Luz está con los ojos cerrados y abre los ojos, su sorpresa real, es pura realidad filmada. Hay un pequeño texto que escribí donde digo que el teatro *Preludio* no se puede repetir, no es repetible, son momentos únicos e instantes únicos de un tiempo presente que están compartidos gracias a la magia del audiovisual. De ahí, Luz improvisó con ese elemento plástico una media hora. Luz jugaba, jugaba y se reía, jugaba y jugaba, mientras yo daba indicaciones, “Luz tócalo”, ella decía “lo voy a romper”, le costó hasta meditar sus palabras, yo le decía “no amiga, no se rompe, tócalo

bien, con calma”. Era generar que Luz Jiménez a sus 86 años tuviera una sensación de juego, que para ella era mar, cielo, olas, tormenta, mientras Catalina Devia improvisaba con las luces, era pura improvisación. Y llegamos a ese lugar porque cada vez que viajamos —yo viajo mucho con Luz, a muchas partes— tengo la misión de sacarla una o dos veces a caminar y pasear por el lugar donde vamos. Y la grabo, tengo muchas cosas grabadas. “Mira, mira, mira, mira, Pancho, mira estas flores, mira Pancho el cielo, Pancho mira, mira el mar”, me acuerdo siempre cuando fuimos a Puerto Edén, de Puerto Natales a Puerto Edén son 27 horas en barco, y en ese viaje nieva, llueve, hay tormenta, sale el sol, está la luna, y la Luz a las 3:00 a.m. estaba en la cubierta, yo le decía “amiga, vamos a acostarnos”, ella, “no Pancho, mira la luna, mira la luna, mira la luna. . . mira el paisaje Pancho, mira el mar”. Amanecía y no estaba la Luz Jiménez, estaba en la cubierta, “amiga, son las 7:30 a.m., hace mucho frío”, ella me decía “Pancho mira cómo amanece en el sur, mira cómo amanece entre los canales, como amanece”, luego, en un momento me dice “Pancho yo no sé si voy a volver a mirar esto nunca más en mi vida porque no sé si voy a volver a este territorio, porque estoy muy vieja, no sé si voy a volver a este lugar, porque estoy perdiendo mis ojos”. Entonces, la Luz tiene esa doble mirada, es decir, estoy mirando porque me voy a morir pronto y debo contemplar, mis ojos están cerrándose tanto que ya no veo la luz como la veía antes. Con ese conocimiento cercano de mi amiga y artista Luz Jiménez, generar un dispositivo o una operación que la llevará a ese lugar era el mecanismo que buscábamos, pero con el profundo respeto que significaba eso también. Si eso genera, para quien contempla después, el placer del encanto de la risa o del goce, es porque la Luz está gozando de verdad, no está representando ese goce.

De hecho, de *Preludio* en adelante, desde mi manera personal de ver el trabajo escénico ahora, yo no podría volver a trabajar con la representación de la diversidad. Cuestiono después de 10 años que *El otro* se siga haciendo, yo creo que no se debe hacer más, debiéramos hacerla ahora y guardarla. Es mi manera de verlo porque creo que el mundo está cambiando. No podemos seguir representando, creo que es una obra que ya caducó.

Referencias

- Compañía Música Teatro. 2018. *Cactus, solo muere lo que se olvida*, en Escenix: <https://escenix.cl/obra/cactus/> [03.01.2023].
- Instituto Nacional de Derechos Humanos. 2021. “INDH y 18 de octubre: El Estado de Chile no ha cumplido con sus deberes. . . el panorama es desolador”, en <https://www.indh.cl/indh-y-18-de-octubre-el-estado-de-chile-no-ha-cumplido-con-sus-deberes-el-panorama-es-desolador/> [03.01.2023].

David Ojeda Abolafia

Habitantes de Urano: el universo del pluriverso

Abstract: El Tinglao was born in 1995 with the union of three founding members: Tomi Ojeda, Ángel Negro, and David Ojeda. Then, other artists and professionals were added, both new and of specific trajectories throughout their careers until today. For over a decade, until 2005, David Ojeda served as Artistic Director, currently Ángel Negro.

Throughout these almost thirty years, the scenic languages of theatre and dance have constituted his inclusive artistic work. Authors such as Fernando Arrabal, Marco Antonio de la Parra, the nascent choreographic work of Patricia Ruz, the exchanges with Patricia Torrero and Florencio Campos of the Arrieritos Company, as well as many other performing arts professionals crossed and intersect today.

Artists with and without disabilities have always been the artistic engine. However, being a benchmark company at the beginning of artistic creation and disability in Spain, it has manifested itself as a carrier of professionalizing work since its inception, something unusual at that time.

The document brings together different references to the aesthetic work of the company, between the grotesque, transgression, the search for artistic paradoxes in the contexts of contemporary scenic language, and finally, to contribute artists with diversity to the professional territory of the performing arts: Tomi Ojeda, Ángel Negro, Alberto Romera, Yolanda de las Heras, among others.

In the play *Inhabitants of Uranus*, the attempt to transgress, to provide a diverse look, and to generate a critical metaphor from the smile stays upfront. It serves as a link that will combine other proposals for theatre and dance shows where the use of sarcasm and irony also takes over the show's record and the scenic realization of the performers, direction, and choreography.

Palabras clave: El Tinglao, Artes escénicas contemporáneas, Discapacidad, Grotesco, Transgresión

Key Words: El Tinglao, Contemporary Performing Arts, Disability, Humor, Grotesque, Transgression

David Ojeda Abolafia, Madrid

1 El Tinglao como paradigma de teatro integración, luego inclusivo

Corría el año 1992 y me acercaba a mi labor docente por primera vez. Inicié mi andadura en el taller de formación que había tenido junto a mi primera maestra, Susana Fischkin,¹ profesional argentina llegada a España en los ochenta y que se unió a la gran hégira de profesionales que marcaron un gran cambio de rumbo a la escena madrileña. Comencé a dar clases de iniciación en el Centro DADÁ, también docencia de teatro para la infancia y, por supuesto, mi gran descubrimiento y labor que perdura desde entonces, el teatro con personas con discapacidad.

Este quehacer supuso el origen dos años más tarde de lo que fue mi primer proyecto como Director, la Compañía El Tinglao. Corría el año 1994, y los incipientes participantes de ese primer taller de integración teatral² conformaron el proyecto que sigue haciendo sus propósitos en esta intención. Tomi Ojeda, Ángel Negro y yo mismo, comenzamos esta singladura, a la que se fueron añadiendo muy distintas personas de distinto marco según el recorrido artístico y montajes. Marina Payne, Ángel González, Paz Rojo, Patricia Ruz, Elsa Clavel, José Cerrato, Marcos León,³ fueron los que venían del mundo artístico o iniciaban su andadura profesionalizadora, junto a los artistas con discapacidad que entonces fueron la base y desafío durante gran parte de la década que pude dirigir este gran proyecto, Tomi Ojeda, Ángel Negro, Leo Llácer, Yolanda Contreras, Yolanda de las Heras, Andrés Alguacil, Alberto Romera, quienes nutrieron la apuesta durante

1 Dirigió la escuela de formación Centro DADÁ que se hallaba en la C/ Cabeza, 14, allí me formé como actor durante cinco años desde 1987 a 1992. También en poco tiempo y el portal próximo, irrumpe Teatro Estudio de Madrid dirigido por Alberto Wainer y luego su hija, Marina Wainer, que luego será La puerta estrecha, dirigida por Rodolfo Cortizo. En Teatro Estudio de Madrid, a lo largo del inicio del siglo XXI, El Tinglao tendrá su sede de trabajo, junto a la Cía. La República, de Fernando Rengifo y Alberto. La proliferación de espacios de salas alternativas y estudios de formación actoral a cargo de estos profesionales venidos del cono sur surtió la renovación escénica madrileña. Su acción la encabezaría Ángel Ruggiero, fundador de Cuarta Pared. Los más afa- mados e ilustres pedagogos, Juan Carlos Corazza, Cristina Rota y Jorge Eines.

2 Durante los años ochenta y noventa, el paradigma de intervención con las personas con disca- pacidad se denominaba “integración”. A partir del inicio de siglo, cambiará a “Inclusión”. En este sentido, el grupo de investigación ReDiArtXXI tiene artículos que refieren este paso sustancial desde el paradigma sociosanitario al antropológico-social.

3 A lo largo de los más de veinte años de la compañía, el proyecto fue pasando por distintos equipos. Aquí aparecen los que fueron partícipes de la labor durante el tiempo en que fui respon- sable de la dirección. Actualmente, bajo la labor de Ángel Negro que ha continuado con el pro- yecto junto a Andrea D’Ovidio, se vinculan otros artistas siempre en la idiosincrasia de la creación de espectáculos inclusivos.

años. Hay que añadir las distintas colaboraciones de artistas que participaban de forma externa, invitados a acompañar o generar propuestas artísticas integradas, luego inclusivas, como Nacho Yuste, Ángel Segura, Tania Arias, David Picazo, Patricia Torrero y Florencio Campos, José Galán, o compañías como Blenamibloa,⁴ entre otros artistas.

La labor pionera en España de El Tinglao como compañía integradora, luego inclusiva, ha sido reconocida por su gran labor artística. Con montajes de teatro y de danza contemporánea, teatro para la infancia, espectáculos en calle, así como su labor pedagógica en formación de formadores en su programa Integrarte, y dentro de centro de atención a personas con discapacidad como APADIS, Centro DATO, entre otros.

Podemos desgranar los espectáculos en esta etapa: *El sueño de León Werth*, adaptación de *El principito*, dirección y dramaturgia de David Ojeda; *Escúchame*, coreografía de Patricia Ruz; *Habitantes de Urano*, dirección y dramaturgia de Ángel Negro, y más tarde dirección de Marcos León; *Ensayo para un beso* y *A piel de pies*, coreografías de Patricia Ruz; *Luna pregunta por el sol*, de José Luis Gómez Toré y dirección de David Ojeda; *La vuelta al mundo*, de Marco Antonio de la Parra y dirección de David Ojeda; *Dora dibuja caracolas*, de Tomás Gaviro y dirección de David Ojeda; *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal y dirección de David Ojeda.

Desde entonces, la nueva dirección ha realizado los siguientes espectáculos: *Fisterra* (dirección Florencio Campos y Patricia Torrero, 2006); *In-Grave* (dirección Ángel Negro, 2011); *Frikis* (dirección Ángel Negro, 2016); *Fragmento de Teatro 1* (dirección Andrea D'Ovideo, 2020).

2 *Habitantes de Urano*, su singular propuesta grotesca

Cuando comenzaba el trabajo de *Escúchame*, un fragmento coreográfico que luego se extendió a un espectáculo de mayor extensión, en 1997, motivo de una invitación a un encuentro de la Fundación Very Special Arts en Washington,

⁴ Desde 1999 a 2005, El Tinglao formó parte del Proyecto Transatlántico junto a la Compañía Blenamibloa, dirigida por Domingo Ortega, junto a Jesús Barranco, Gema García, Sergio Herrero, con ellos se generaron los espectáculos *La vuelta al mundo* de Marco Antonio de la Parra y *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. El proyecto Transatlántico era dirigido por Marco Antonio de la Parra y Nieves Olcoz, se realizaron giras en Chile durante los años 2000 y 2001, con *Escúchame*.

D.C. a cargo del Real Patronato de atención a personas con minusvalía,⁵ Ángel Negro estaba labrando la idea de este espectáculo. Lo iba a intitular como *Sinrisa Cabaret*. La estética grotesca y contestaria era y es muy apreciada por él, de hecho, se inició en talleres de formación con Adolfo Simón, participando en espectáculos de variedades y de tono grotesco como actor, junto a Marina Payne, entonces integrante de la compañía. Esta base es la que constituyó la idea de *Habitantes de Urano*.

La idea de la provocación que nutre la estética del cabaret produjo la fuente estética del espectáculo. Si bien Ángel Negro quería abordar no solo la risa crítica, en parte registro de la naturaleza de este género, quería que diera también una vuelta dramática en ciertos cuadros, para así posibilitar el marco riguroso de la risa, la sonrisa y la mueca seria, trazos de distinto calado y efectos discursivos del espectáculo.

Los cuadros que se realizaban se organizaban en la idea fabular de un grupo de viajeros de la galaxia que aterrizaban en la tierra y mostraban su efecto y lectura sobre el panorama terrestre. Entre la risa y el humor agrio, se recorrían músicas, coreografías, sketches, prefacios y corolarios que anudaban el circuito dramático de la pieza. El actor diverso con parálisis cerebral, Andrés Alguacil, hacía las veces de Maestro de Ceremonia. El último elenco, conformado además por Ángel Negro, Patricia Ruz, Tomi Ojeda, Elsa Clavel y Marcos León, quien redirigió el espectáculo después de su estreno en 1998, bajo dirección de Ángel Negro en el Teatro La Galera, de la Universidad de Alcalá de Henares; posteriormente se volvió a estrenar en el Teatro Lagrada en 2002.

Comenzaré por los diferentes y atrevidos fragmentos musicales a lo largo de las escenas que paso a detallar. Se iniciaba con El “Aquarius”: banda sonora de *Hair*; Travestis y Masocas, Mœt (Ciril y Jaime); Negros, Zap Mamma, “Mr. Brown”; Cojos, Patti Page, “I Don’t Care If the Sun Don’t Shine”; Modernos, Hardflour, “Mahagony Roots”; Maricas, Rita Hayworth, “Amado mío”; Putas, Cindy Lauper, “True colors”; entre otros instantes que ocupaban la diversa propuesta a través de la dramaturgia musical.

5 La compañía mantuvo un encuentro desde su origen con instituciones de personas con discapacidad vinculadas al arte o a la atención en toda su extensión. Desde 1994, se formó parte de ACEAC, Asociación Comité Español para el Arte y la Creatividad de Personas con discapacidad, dependiente de EUCREA, fundación a nivel europeo. Años más tardes seríamos partícipes activos y miembros de la junta directiva de ACEAC, hoy día, organización extinta. Asimismo, el entonces Real Patronato de Atención a personas con minusvalía nos invitó —que, tras varios cambios, hoy día es Real Patronato sobre Discapacidad—, como representante de la Fundación Very Special Arts, con sede en Washington D.C., al festival anual. Estos encuentros supusieron el apoyo y lanzamiento en la relación y vinculación de proyectos como El Tinglao con actividades realizadas en el territorio artístico con personas con discapacidad a nivel nacional e internacional.

La crítica y ensalzamiento del cuerpo, la diferencia de los cuerpos y su material dramático tanto para la creación de las coreografías, como los alicientes de las escenas, como el referente de la dimensión estética hizo que se avanzase por siete cuadros distintos y diferentes como caudales grotescos. La aventura de estos viajeros de la galaxia no reprimía ninguna intención radical, con tono de cierta ingenuidad recorrían estas miradas extrañadas e irreverentes, para ofrecer una distópica función plástica sin más motivos que hacer del cuerpo una razón para gozar y existir.

Me quiero centrar en el irónico sketch que se tomó para reescribir el cuerpo y la belleza en la famosa anécdota de Marilyn y la sujeción de su falda, levantada por la fuerte corriente de aire, sobre una plancha del metro neoyorkino. La sensual mirada y el juego seductor de la actriz estadounidense, erótica figura icónica de los años cincuenta, se tradujo en la intencionada y sarcástica situación de Tomi Ojeda con un amplio vestido de raso azul con tirantes con gran caída, luciendo sus brazos con guantes blancos hasta el antebrazo y una tremenda peluca, caracterizada por un atrezado de poliestireno de pelo ondulante rubio amarillo platino, similar al “onco” que cubría la cabeza del intérprete de la representación de la tragedia griega y que servía para sujetar la máscara.

Surgía subida sobre una plataforma, ella sola, rutilante, despampanante, hermosa, atrevida y seductora. . . Tras unos breves instantes de la presentación de la música, en efecto de *playback*,⁶ se levantaba su vestido sedoso, que ella se esforzaba por mantener tapando sus piernas, entre la sonrisa seductora y la grotesca

6 El discurso escénico del espectáculo aprovechaba registros de los espectáculos de variedades y cabaret, cuando el intérprete aprovecha su gestualidad y corporalidad para usar un tema musical a través de la mímica en el *playback* para dar un giro dramático, y así ser utilizado como dispositivo dramático que eleva el sarcasmo, la sátira y la mirada cruelmente irónica en un efecto alejado al componente temático de la canción. En este discurso, muy utilizado por los espectáculos de estética *Queer*, tendremos que recordar la formidable labor artística de compañías como el dúo de “Los Ailovius”, traducción de colmada ironía de la expresión “I love you”, o “Los Taperwer”, chiste de igual intención sobre la expresión ‘tupperwear’. Espacios underground como “Monociclo”, “No se lo digas a nadie”, “Berlin Cabaret”, “Black&White” o el teatro “Alfil”, alrededor de la Plaza de Chueca en Madrid, zona de irrupción de estos espacios, u otros con posterioridad, como “La Lupe”. Por último, artistas con actual reconocimiento en el panorama nacional español como Dani Panullo, David Delfin y muchos otros, se vincularon con el espacio del “Escueto”, que tuvo gran actividad, dirigido entonces por el propio Panullo, donde se trajo la impronta sudamericana de este activismo artístico. Otra mención, sería la de los espacios de monólogos como los que realizaba Antonia San Juan, entre otras. Esta información nace de la entrevista privada mantenida con el Director escénico Adolfo Simón, a quien le agradezco mucho todo su aporte, que vinculó su origen artístico a esta etapa, en tanto uno de los artistas con más referencia para detallar este momento, siendo así de gran valor su aportación para la elaboración de este artículo.

maldad hacia su memorable recuerdo mítico, para aflorar su erguido cuerpo sobre sus aparatos ortopédicos, con sus correas, sus medias para proteger las piernas, sus rodilleras, sus tramos metálicos y sus botines de cuero anudados. . . El vértigo de la irónica figura hacía mostrar lo que dolientemente, pero necesario, para la actriz y la persona supone su búsqueda de la verticalidad, aquello que para los erotómanos admiradores de Marilyn nunca podría suponerse. Por el contrario, para el público, que presenciaba la despampanante semblanza grotesca de esta nueva “Marilyn”, aumentaba la risa frente al espanto no asumido de lo que supone estar en esa posición erguida para personas como Tomi, quienes finalmente acaban sus días en el uso de la silla de ruedas como elemento de autonomía para el desplazamiento y relación interpersonal. Estos aparatos son un exoesqueleto, similar al que se está usando para erguir a personas con atroñas físicas en cuadriplejías, paraplejías, distintos cuadros de parálisis cerebrales, y por supuesto, afectados de poliomielitis, como es el caso de Tomi.

La contrariedad de la imagen y el signo seductor hacían que la marca memorable tuviera una lectura en doble sentido. Las piernas son bellas, la imagen es bella, porque nace de la ilusión de atraer y seducir, a la vez de sentirse atrevida por encima del cuerpo idealizado. Aquí Tomi conseguía atraer y seducir sin miramiento, promover una risa conveniente y una mirada extrañada de lo que el cuerpo y la belleza supone a un símbolo erótico, como fue la figura de Marilyn. Sin embargo, estos viajantes del universo nos proponían hasta dónde podemos entender la belleza y qué es lo que queremos tapar cuando la seducción y la indiscreta imagen del sex-symbol se convierte en una grotesca imagen de piernas erguidas sobre soportes que sostienen el desafío de la actriz y la relectura del símbolo en este nuevo espacio entre lo grotesco y el sarcasmo. Una sonrisa, pero también una maliciosa intención de ver la belleza en el cuerpo y el registro por encima de la frialdad y la desgraciada apariencia de unos aparatos ortopédicos, reconvertidos en un rutilante efecto maravilloso lleno de gracia, sensualidad e ironía.

Existía también un solo de Patricia Ruz a partir de la bella canción de Cyndi Lauper, “True Colors”, donde el espíritu de una Geisha intentaba salir de su mundo de hechuras al servicio de su cuerpo. La atadura y la ruptura mostraban el dolor de un cuerpo lleno de belleza, desnudo finalmente, sostenido por las gomas de marioneta que se anclaban en sus delicadas extremidades. Entre lo coreográfico y lo mímico de la voz, se mostraba la sincera mirada de cada cuerpo, desde su color, como dice la canción, y luchar por liberarse de las ataduras que imponen las miradas externas y los prejuicios. El tono dramático se superponía a la grotesca presencia, entre un cuerpo desnudo de una hermosa presencia llena de sensualidad frente a los movimientos previstos y ejercicio dispuesto para el disfrute y el placer de otros. La sensación de la doliente figura se hacía inmensa entre la luz de contra

y las candilejas, además de la atmósfera cargada de una máquina de humo, que con cierta continuidad inundaba la escena para dar un motivo simbolizada y extrañado desde la mirada de estos habitantes alienígenas.

A estos cuadros, se añadía, entre todas las disputas, la de las amigas gemelas de las pelucas, dos personajes intrigantes, desafiantes, delirantes y discrepantes que acaban medio desnudas por su discusión irredenta y llena de desparpajo, también con elevado colorido en vestuario y unas pelucas similares a las de Marilyn. En la continuidad, el discurso de la soledad de la mujer mancillada. . .

El espectáculo comenzaba con la llegada del coro alienígena entre humo y sonidos fantásticos del 'Aquarius' del gran musical "Hair". El signo de las manos con el puño cerrado mientras el índice y el meñique se estiran denuncia y extrema su código crítico y radical. Sus cuerpos con vestuarios plateados, entre el show y el universo, afloran y descienden por la escena. Este mismo coro se recoge después de todos los cuadros en una imagen final con luz negra, donde el cuerpo desnudo con trazos de esqueletos dibujados se mueve acompañado por ritmos electrónicos y espásticos. Es un final apoteósico donde se despiden con el signo de su mano, para dejar señal de esta leve visita, pero de colmada intensidad grotesca.

La vitalidad de estos extraños "habitantes", raudos viajeros, se contraponen a la grisácea y prejuiciada de los que aquí habitan. Los coloridos y ritmos enérgicos de cada cuadro, los mensajes para vivir el cuerpo a partir de sus presencias, apreciar los matices de las diferencias para componer un universo de igualdad son la máxima intención que contuvo y mantuvo este espectáculo. Pareciera trasgresor, siendo hoy lo que se busca como vigente, aunque no esté del todo establecido.

El montaje vivió su tránsito en dos grandes oportunidades. Invitó a viajar con la esperanza de que la diversidad humana es la mejora de nuestra especie para el avance de la sociedad. Creo que en tanto no se siga en esta senda, el mínimo intento de ser invadidos por seres tan ajenos merece la pena, y así nos sirva de estímulo para agrandar la condición humana a pesar de sus diferenciadas funciones. El desprecio y la segregación es la peor garantía para las sociedades y, en el momento en que nos vamos adentrando, con el exceso de los maximalismos y radicalismos políticos hacia el menosprecio de los demás, entre xenofobia, marginalidad, racismo, violencia de género y de cualquier otro sentido, siguen dejando palpable que esta visita no fue desafortunada. Aunque discreta en el tiempo, tiene un legado de talla para seguir trabajando en *pos* de la dignidad humana a través de asumir su diversidad, paradójico mensaje, el único en su propósito espectacular.

Cuando hemos estado trabajando la información con Ángel Negro de cara la publicación de este capítulo, hemos caído en la referencialidad que tendría actualmente este trabajo en toda la dimensión del análisis del género y la circunstancia social que plantea. La disposición de los cuadros enumerados hace ver cómo el grotesco social aparece cual estampa valleinclanesca en el devenir del

espectáculo. La forma y factura de los sketches en toda la estética Kitsch y grotesca valoraba la apuesta que años antes se había producido en la infinidad de salas *off* del centro de Madrid. Estas salas ofrecieron durante más de una década propuestas de espectáculos de los más *underground* y radicales, en línea con estéticas y propuestas de arte *outsiders*.

Los montajes que se ofrecieron siempre significaban estos detalles estilísticos y dramáticos vinculados a la defensa del movimiento LGTBIQ+, como hoy en día podría valorarse. Entonces eran labores radicales con este movimiento en ciernes, que también se unían a aspectos concernientes al avance y abandono del movimiento estético de “La Movida”, donde también irrumpieron y manifestaron estas atenciones hacia los grupos sociales marginalizados y estigmatizados.

Si el espectáculo de *Habitantes de Urano* se mantuviera ahora mismo en cartel, estaría enmarcado en muchas de estas posibilidades y reivindicaciones. Fue su detalle y su construcción en el discurso, así como el propósito de la puesta en escena, en todo momento, cruzando la versatilidad del cabaret, el tono de un café-concierto o un registro de espectáculo de variedades en tono sicalíptico.

La provocación y la búsqueda de tonos irreverentes fueron su señal artística. Su vitalidad nacía de esta rabia cómica y su función política. El detalle de los fragmentos se volvían episodios en sí mismos notables. Las representaciones que se realizaron en los dos momentos de realización ocuparon un lugar destacable dentro del propósito artístico, estético e ideológico de la compañía.

El estreno en el Teatro Universitario de *La Galera*, hoy cerrado, en la Universidad de Alcalá en la primavera del año 1998 fue un salto adelante en el recorrido artístico de esta joven compañía. Más tarde, se volvió a realizar en la sala DT en la calle Reina, junto a la plaza Pedro Zerolo, en pleno barrio de Chueca. Esta experiencia suponía un recorrido a modo de *happening* por los diferentes espacios de la sala, supuso una experiencia inmersiva de parte del público, y también una muestra conducida a favor de los instantes y episodios del espectáculo. *Habitantes de Urano* terminó su recorrido en la sala Lagrada donde se ofreció como espectáculo al uso.

El elenco fue cambiando a lo largo de los años que perduró. Siempre hubo una participación constante de los intérpretes de la compañía entonces, Patricia Ruz, Tomi Ojeda, José Cerrato, Marcos León, Leo Llácer, Elsa Clavel, pero en distintos momentos se vinculó a otros intérpretes que supieron atender y ensalzar cada fragmento en su osadía.

Habitantes de Urano, sinrisa Cabaret fue un gran detalle de compromiso con la realidad y la defensa de los derechos y valores estigmatizados de una parte de la sociedad. Las personas con discapacidad eran y son los propósitos ideológicos que conformaron y conforman la idiosincrasia de El Tinglao. Las apuestas que comprometían los discursos grotescos de cada cuadro significaban una intención

de denuncia a las miradas segregantes y estigmatizadoras que en la sociedad desgraciadamente tilda en muchas ocasiones.

La voz radical de *Habitantes de Urano* fue el grano de arena de la compañía, y una seña de identidad ideológica significativa dentro del espacio artístico y estético que buscó y busca permanentemente la actitud de la Cía. El Tinglao.

3 Otros espectáculos con el grotesco como fuente artística y estética: *Principito*, *Ensayo para un beso*, *A piel de pies*, *La vuelta al mundo por mapamundi*, *Fando y Lis*

Durante la labor mantenida como Director Artístico en la Compañía El Tinglao durante más de una década se llegaron a realizar una quincena de espectáculos. El recorrido artístico por lenguajes escénicos fue permanente entre el teatro y la danza. Las direcciones de los espectáculos teatrales corrieron a cargo del antecitado Ángel Negro, Marcos León en el espectáculo citado. Asimismo, en mi labor como director de escena, realicé los siguientes espectáculos para público familiar: *El sueño de León Werth*, a partir de *El Principito*; *Lluvia pregunta por el sol* de José Luis Gómez Toré; *Dora dibuja caracolas* de Tomás Gaviro. En la línea de espectáculos para público adulto: *La vuelta al mundo* de Marco Antonio de la Parra y *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. Además, mantuve una relación estrecha con la dirección de escena en los montajes coreográficos de Patricia Ruz, fundamentalmente, en *A piel de pies*.

En todo el recorrido escénico se mantuvo una mirada hacia la comicidad. Entendíamos que además del trabajo con el cuerpo y la diversidad humana, el referente estético fundamental, la intención de comicidad y grotesco podría posibilitar una recepción más rica y plural. Facilitar el ejercicio artístico a través de la crítica sobre la conducta humana en el criterio de no atender con la suficiente garantía el mundo de las personas con discapacidad. En este sentido, los diferentes espectáculos nacían desde ese borde creativo y crítico, se afincaban en unas estéticas expresivas y performáticas para ahondar de modo pleno en la denuncia del olvido y alejado criterio artístico hacia los proyectos y los artísticas con discapacidad.

Se hace muy diferente hoy día como la programación cubre y atiende convenientemente esta naturalidad creativa y artística. Pero hace más de veinte años cuando El Tinglao irrumpió a la escena contemporánea en España no había ningún motivo para reconocer el arte escénico a partir del cuerpo y a la diversidad. Se planteaba como anécdota y paradoja eventual, nunca como detalle composi-

tivo desde una renovación de la escena. En más de las ocasiones nos hallábamos luchando por ser reconocidos como artistas escénicos, y casi siempre se nos catalogaba y enrolaba en programaciones de corte social y de celebraciones alrededor de la construcción social del universo de las personas con discapacidad.

Me gustaría detallar brevemente cuáles fueros los aportes de estos espectáculos en el espacio de la compañía y en el devenir del referente de lo que entonces era “Integración Artística”, hoy “Artes Escénicas Inclusivas”.

El sueño de León Werth nace de la colaboración profesional desde ese momento con la Asociación APADIS, de San Sebastián de los Reyes, población cercana a Madrid. Era el año 1996 y se realizó este montaje para celebrar la entrega del reconocimiento a esta Asociación y su labor por parte de FEAPS, actualmente, PlenaInclusión. Era una asociación que dedicaba su labor a la atención con personas con discapacidad intelectual. Este montaje aunó a los integrantes de la compañía y a los incipientes participantes del futuro grupo de teatro de la asociación. Escenas grotescas y de matices colmadas de ironía fueron la gestación y conformación del espectáculo. También supuso el inicio de labor compartida con Patricia Ruz, como hegemonía coreográfica de la compañía, que se mantendrá a lo largo de sus tres espectáculos: *Escúchame*, *Ensayo para un beso* y *A piel de pies*. Fue una adaptación de *El Principito*. Se mantuvieron funciones en relación durante tres años actuando en el Auditorio Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes, donde fue el estreno, en el Festival de Crinabel en Lisboa el año de la EXPO 98' y por último en el Centro Cultural La Jaramilla.

Quisiera reunir brevemente un comentario a este repertorio de danza que engranó el proyecto de entonces. Patricia Ruz inició así su andadura, que aún hoy perdura en su labor coreográfica en espectáculos que brindan la oportunidad de atender a la diversidad en la escena. Entonces, inició con *Escúchame*, proyecto que nació desde distintos fragmentos coreográficos donde le búsqueda de ritmos del flamenco y la danza contemporánea fraguaron su factura. Se estrenó en el Teatro La Galera, antes que *Habitantes de Urano*, *sinrisa cabaret* y recorrió tantos teatros nacionales como en Chile, pues entonces la compañía formó parte del Proyecto Transatlántico, dirigido por Marco Antonio de la Parra y Nieves Olcoz.

Si bien el pulso dramático con una gran carga en el desarrollo de imágenes y plástica era el motivo del espectáculo, los dos siguientes abordaron la ironía, el grotesco y la risa en muchas fases de su creación. Algún cuadro de *Ensayo para un beso*, el que disponía la relación de pareja entre los intérpretes Andrés Alguacil y Ana González, enmarcaba con el ribete musical de Disney, “. . . eres tú, mi príncipe azul que yo soñé. . .”, para ofrecer cómo el sueño y el imaginario de Andrés, persona que vive con la parálisis cerebral y que le imposibilita una reacción eficiente de sus movimientos, se planteaba el sueño humano de cómo vivir el amor, siempre en ese destino platónico que nunca satisface y siempre deja una

huella sin respuesta. Digamos que ese aroma irónico en la canción que cubría el documento de *La Bella y la Bestia* no ofrecía aquí la salida romántica que supone la fábula, pero con ello, dejaba de albergar la esperanza de esa ilusión, pues cuando Andrés en su interpretación deshojaba una margarita de grandes dimensiones le salía satisfactoria la elección, luego salía urgido dando los traspiés vitales que le supone su caminata natural como corazón preñado de ilusión hacia su destino. Esta breve licencia con el atisbo de la sonrisa edulcoraba la cruda realidad que convivía con la circunstancia de Andrés, pues, siendo su gran ilusión, no había podido nunca llegar a tener pareja.

Si bien este breve detalle muestra el aporte irónico y grotesco, donde más se va a producir será en el espectáculo *A piel de pies*. Las distintas fases coreográficas entre lo dramático y lo cómico mostraban cinco cuerpos muy diferentes desde sus propias presencias, enmarañadas con unos zapatos que casi nunca calzaban en los pies que los querían calzar. Yolanda Contreras, Florencio Campos, Patricia Ruz y Tania Arias fueron quienes interpretaron esta pieza. El rocambolesco inicio con “Cheek to cheek”, swing afamado era bailado sentados sobre un banco, donde los cuerpos movían sus detalles y diferencias al son de esta danza agradecida. Ya los pies descalzos intentaban posteriormente conseguir calzar su deseado zapato, y se veía la gran dificultad para hallar el camino entre lo normal y lo deseado. Este montaje fue el más grotesco llevado adelante por Patricia Ruz, supuso un salto exponencial a la trayectoria de la compañía pues ganó el Premio Especial del Jurando en el Certamen Coreográfico de Madrid en el año 2000. Esta circunstancia nos llevó a poder participar en el Festival Madrid en Danza y hacer gira al Festival Internacional de La Haya. El recorrido que mantuvo durante los dos años fue un apoyo sustancial al reconocimiento que como Compañía en el panorama de la creación contemporánea estaba suponiendo.

Tanto este *A piel de pies* como *Habitantes de Urano. Sinrisa Cabaret* fueron dos perlas y estandartes del paso artístico en la defensa estética e ideológica hacia la profesión y la sociedad. Quiero pensar que fueron dos enormes espectáculos que avanzaron en muy distinta manera, pero que vertebraron sustancialmente el reconocimiento de la compañía. Labor que supuso un gran avance en la consideración hacia la labor artística con la diversidad. Igual no ofreció todo el recorrido profesional que se podría haber tenido, en este sentido, nunca se consiguió la labor de una distribución, pues siempre se enfrentaban a la idiosincrasia particular del proyecto, altamente genuino y renovador, pero entonces muy difícilmente vendible para los espacios de exhibición. Esta naturaleza contradictoria supuso el cambio y esfuerzo último hacia otras iniciativas bajo la dirección escénica que llevé adelante. Pero siempre fueron el talón de Aquiles del proyecto, la infinita labor esforzada en la producción y la parca e insuficiente consecuencia en la distribución y consecución y mantenimiento económico para el proyecto.

En toda mi experiencia y labor, aún quedaban dos propuestas más que pudimos llevar adelante. *La vuelta al mundo* de Marco Antonio de la Parra y *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. La primera supuso el estreno absoluto un texto de este genial autor chileno en España. Se llevó a cabo en el extinto Festival Internacional Madrid Sur que organizaba la Fundación Internacional Instituto del Teatro del Mediterráneo, bajo la dirección del egregio José Monleón. Cinco viajantes intrépidos y grotescos en una dirección sin salida, con algunos motivos distorsionados de la realidad y con un destino incierto, volviendo a empezar siempre ese viaje sin retorno: Tomi Ojeda, Elsa Clavel, Leo Llácer, Jesús Barranco y Prado Pinilla. El derrotero cómico irreverente hacía del espectáculo una lucha sin cuartel del espectáculo. El texto era una gran didascalía que me ocupé de dividir en este elenco de figuras deformadas y excéntricas. Se estrenó en el Federico García Lorca de Getafe, y luego se mostró en Casa Encendida y Sala Pradillo.

Por otra parte, *Fando y Lis*, desde mi labor como director de escena, quizá haya supuesto uno de los espectáculos con el que más conforme haya quedado. La noche del estreno en sala Lagrada, con la asistencia del propio Fernando Arrabal, sea una de las noches donde haya merecido la pena abrir una apuesta genuina en favor del arte de la escena a partir de la diferencia, la diversidad y la dramaturgia del cuerpo. Fernando Arrabal felicitó al elenco y en las palabras que están grabadas en la grabación del CDAEM se pudo apreciar el gran impacto que le causó esta puesta en escena, tras la gran historia de estrenos acaecida durante los cincuenta años hasta entonces. Supuso un salto de gran interés al propósito de la compañía y pudimos estar en gira nacional con la Red de Salas Alternativas.

El enfrentamiento entre la pareja en un viaje sin retorno, junto a los hombres del paraguas, caracterizados por tres cuerpos grotescamente distintos y atrayentes, Yolanda de las Heras, Gema García y Amalia Fernández, junto a Domingo Ortega, en uno de sus últimos papeles interpretados, además de Tomi Ojeda, y la figura esperpéntica y animal interpretada por Jesús Barranco, hizo que saliera lo más profundo del universo temático y estético que El Tinglao llevaba adelante.

Para mí, supuso un antes y un después, fue motivo de análisis para la defensa de mi tesis doctoral, premiada satisfactoriamente, y punta de iceberg de más de una década al frente de la compañía. Dos motivos incipientes, el *A piel de pies* de Patricia Ruz, pero, sobre todo, *Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret* de Ángel Negro, vivieron el salto adelante como espíritu creador. Estoy seguro que, sin los sketches de ese homenaje a los diverso y radical de este cabaret grotesco, no se hubiera podido avanzar en esta senda de amplia mirada expresiva y distorsionada, inundando la crítica con una sorna y comicidad y abriendo una huella en el espectador de difícil olvido, pues en cada coma y respiración de los espectáculos citados, vivían y pulsaban búsquedas legítimas y plenas para ahondar en la con-

tradicción de la sociedad y la necesidad de cambiar los valores hacia el arte que se desarrollaba con las personas con discapacidad.

4 Herencia en Palmyra del grotesco: *Lucrecia y Judith*, de lo fingido verdadero

A partir de esta aventura de la Compañía El Tinglao, tuve un momento de transición que ocupó un lustro aproximadamente. Supuso el reencuentro con Patricia Ruz en *Cóctel* con Proyecto Treceacero, mostrando otra apuesta de un tono amable y distorsionado, ofrecido en Festival Madrid Sur, Teatro Federico García Lorca de Getafe, Casa Encendida, Festival “Pe de Pedra” en Santiago de Compostela, entre otros espacios.

El Tinglao ocupó una labor inmensa, la que conllevó abrir un espacio que no existía, y que, junto a los integrantes de esa historia del teatro español contemporáneo, los que conformaban la Compañía, hicimos posible que la diversidad y la escena se valorasen desde otra manera en su función artística. Ya no era la mejora personal, si no muy al contrario la renovación de una escena a partir del cuerpo diferente y el elenco diverso. Ahora inclusión, antes integración.

Este engranaje artístico me conformó como director, y en el siguiente proyecto que actualmente dirijo y comparto junto a Sara Akkad, Palmyra Teatro, he seguido buscando la comunión de los lenguajes escénicos, continuar con la atención inclusiva en la creación escénica y añadir algo que por entonces no vislumbraba, aun cuando sabía de su incipiente labor para la labor espectacular hacia el público diverso, la accesibilidad.

Todos los espectáculos que he dirigido con mi actual compañía ofrecen esta sustanciación conjunta dentro y fuera de la escena hacia la atención a la diversidad funcional. También, la continuidad con el estreno absoluto de textos contemporáneos, o contemporaneizados. Así es que he podido trabajar con textos de José Ramón Fernández, Marco Antonio de la Parra y la versión de un clásico a través de la gran labor dramaturgica de Félix Estaire. *Mi piedra roseta*, estreno absoluto con el que se inicia el proyecto, y *Mariana* de José Ramón Fernández. La irreverente y crítica mirada hacia los mitos de Lucrecia y Judith por parte de Marco Antonio de la Parra, en estreno nacional, y, por último, *De lo fingido verdadero* de Félix Estaire a partir de la obra de Lope de Vega. Lo grotesco y delirante en fases de gran tono cómico en la propuesta de Marco de la Parra y Félix Estaire, así como fases sustanciales en el tono dramático de José Ramón Fernández, han vuelto a tomar la rienda de la sarcástica mirada a la sociedad desde la diferente presencia de los cuerpos.

En los cuatro textos, brotan las intenciones críticas de los temas donde la diversidad se siente impulsora, y donde la mirada estética grotesca y distorsionante en la puesta en escena se hace neurálgica en la textualidad, fundamentalmente, en la apuesta de Marco de la Parra y de Félix Estaire. Son caminos que nacieron en la huella de El Tinglao, se manifestaron en *Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret* y florecieron en cada una de las puestas en escena de las distintas obras que he ido realizando en muy diferentes lugares y espacios.

Considero que lo grotesco ha recorrido y posibilita una magnífica estrategia para la escenificación con el cuerpo y la diversidad. Su naturaleza desde lo sarcástico y satírico frente a lo irónico de las piezas de la comedia de Aristófanes o Plauto, así como la irrupción del caudal de la teatralidad expresionista, hacen posible que el cántico que nace en la propuesta de El Tinglao, Palmyra Teatro y otras muchas otras labores en la escena diversa, favorezcan las distintas maneras de avanzar en la renovación escénica contemporánea y la creación comprometida en la genuina escena a partir de la diversidad funcional.

Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret es un universo del pluriverso escénico, y una señal de un horizonte aún por legitimar, para no obviarlo, y mucho menos, olvidarlo. Un paso enorme para una escena diversa, por enfatizar. Sirva esta breve mención para el tiempo de una labor acaecida y formidable, pues no se entiende la actual circunstancia de la escena diversa en España sin la irrupción de la labor que El Tinglao estableció desde su nacimiento en 1995. . . Para su continuidad aún en la escena española.

5 Conclusiones

La labor que la Compañía El Tinglao viene realizando desde su inicio en 1995 ha posibilitado la irrupción en la escena desde la diversidad funcional. A lo largo de estos casi treinta años de andadura, actualmente bajo la dirección Artística de Ángel Negro y Andrea D'Ovidio, ha ofrecido alrededor de una veintena de espectáculos a partir de los diferentes lenguajes escénicos.

El detalle de la risa, la comicidad y el referente estético de lo grotesco ha sido una de sus marcas artísticas. *Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret* supuso un lugar de sello y divergencia. El cuerpo y su referencialidad en relación al muestreo de una sociedad entre la segregación y la homofobia ofreció un caldo crítico dentro del espacio de la defensa de los colectivos sociales desfavorecidos, al hacer que surgieran desde su radical actitud una sonrisa agria, pero comprometida. Sirvió para acrecentar la mirada estética de la compañía y para significar lugares comunes donde el pulso de lo irreverente y lo grotesco afianzase su viaje. Otros

proyectos escénicos siguieron esta vital búsqueda ideológica y estética a partir de la comicidad. Y también a la labor directiva y escénica en mi trayectoria artística a través de Proyecto Treceacero y Palmyra Teatro.

Vemos en la diversidad funcional un cauce de materiales artísticos, activos en el referente escénico, que son los puentes que aprueban y elevan la honestidad del trabajo a través del cuerpo diverso. Este documento sirve como propósito conjunto a la disposición escénica contemporánea en el rigor de apreciar en la diversidad funcional en el panorama renovador de la escena actual.

El pluriverso y el universo que mostró *Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret* sigue patente en la escena contemporánea y constituye un grano de arena más a la consideración que, desde el humor, la comicidad y la ironía (y sin ningún atisbo de peyorativo), sirve para hacer crecer el espacio de las artes escénicas y la diversidad humana.

Obras

- El Tinglao. 1998. *Habitantes de Urano. Sinrisa cabaret*, en <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00353553> [31.01.2023].
- El Tinglao. 2004. *Fando y Lis*, en https://youtu.be/RBsk_Q49L-w [14.11.2022].
- El Tinglao. 2022. *A piel de pies*, en <https://vimeo.com/191153040> [14.11.2022].
- Palmyra Teatro. 2016. *Lucrecia y Judith*, Festival de Artes Escénicas ÍDEM 2016, en <https://vimeo.com/187834066/46ef799333> [31.01.2023].

Materiales de Archivo

- Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. “Ficha Profesional: Fernando Arrabal Terán”, en <https://www.teatro.es/profesionales/fernando-arrabal-fernando-arrabal-teran-440/estrenos/fando-y-lis-26228> [14.11.2022].
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. “Ficha Estreno: La vuelta al mundo por mapamundi”, en <https://www.teatro.es/guiarte/el-tinglao-3400/estrenos/la-vuelta-al-mundo-por-mapamundi-23784> [02.01.2023].

III Lo cómico en la narrativa gráfica, cinematográfica y literaria: entre inclusión y exclusión

Berit Callsen

Lo cómico a contracorriente – Autismo, percepción sensorial y corporalidad en la novela gráfica *Ted, drôle de Coco* de Émilie Gleason

Abstract: The comic *Ted, drôle de Coco*, published in 2018 by Belgian-Mexican comic artist Émilie Gleason, focuses on the everyday life of Ted, a teenager diagnosed with Asperger's syndrome. The story stands out by using an expressive drawing, which to some extent can be qualified as hyperbolic, representing great corporeality and a particular sensory perception of the protagonist. Furthermore, the aesthetics reveals a comical element in many of the scenes presented and foreshadows, at the same time, a subversive potential joining the grotesque. This chapter analyzes how the comic represents the comical and the ambivalent and which function it pervades concerning the multimodal representation of autism. Furthermore, the article aims at analyzing the interrelation between autism, sensory perception, and corporeal (self)representation of the protagonist. To this effect, in the first sections, some information about autism is forwarded, considering not only the medical but also the socio-constructivist, autobiographical, and neurodiverse discourse.

Palabras clave: Diferencia (in)visible, Subversión, Representación hiperbólica, Neurodiversidad, Lo perturbador

Key Words: (In)visible Difference, Subversion, Hyperbolic Representation, Neurodiversity, The Scary

1 Introducción

La novela gráfica *Ted, drôle de Coco*¹ publicada en 2018 por la dibujante belga-mexicana Émilie Gleason, se adentra en la vida diaria de Ted, un joven diagnosticado con síndrome de Asperger. La historieta destaca por el uso de un dibujo ex-

¹ La novela gráfica se publicó por la editorial belga Atrabile y fue traducida al alemán en 2020 por Christoph Schuler. La publicación alemana, *Trubel mit Ted*, apareció en la editorial suiza Edition Moderne.

Berit Callsen, Osnabrück

presivo que, en parte, se puede llamar hiperbólico, para vincularse a la representación de una corporalidad extraordinaria y una percepción sensorial particular. La estética revela una noción cómica en muchas de las escenas presentadas y deja entrever, al mismo tiempo, un potencial subversivo y ambivalente que colinda, en momentos, con lo grotesco.

Este artículo se propone analizar cómo se manifiesta lo cómico y lo ambivalente en la historieta y qué función obtiene con respecto a la representación multimodal del autismo. A esto se suma el interés por analizar la interrelación entre autismo, percepción sensorial y (auto)representación corporal del protagonista, por lo cual se antepone al análisis algunas informaciones previas que diferencian entre el discurso médico por un lado y el discurso socio-constructivista, autobiográfico y neurodiverso, por el otro. Así, se desarrolla el panorama con el cual, de una u otra forma, la historieta entra a negociar.

2 Autismo y síndrome de Asperger – El discurso médico

Desde la perspectiva clínica, el autismo se considera un trastorno de desarrollo neuronal cuyos indicadores se presentan a una edad muy temprana, a los dos o tres años, y que persiste durante toda la vida (véase Hens 2021: 101). A partir de la década de los noventa del siglo pasado, se ha establecido la expresión “trastorno del espectro autista” (véase Wing 1999: xii), debido a que no hay solo un tipo de autismo, sino muchos subtipos. Lester/O’Reilly indican que las dificultades que pueden mostrarse en cuanto al pensar y actuar —“rigidity of thinking, literal thinking, obsessive thinking, and need for routine and sameness” (2021: 50)— siguen asociándose de forma central con el autismo. De ello se deduce que, en el discurso médico, los indicadores principales que sustentan la diagnosis clínica son dificultades en la comunicación e interacción social a través de contextos distintos y fases temporales extendidas, así como patrones restrictivos y repetitivos de comportamiento, intereses o actividades (véase Lester/O’Reilly 2021: 47). El trastorno del espectro autista a menudo es acompañado de sensibilidades sensoriales (particularidades en la percepción y en el procesamiento de estímulos ambientales e impresiones sensoriales) y problemas médicos como trastornos gastrointestinales, convulsiones o trastornos del sueño, así como problemas de salud mental tales como ansiedad, depresión y problemas de atención. El síndrome de Asperger se diferencia de otros trastornos del espectro autista por el hecho de que en la mayoría de los casos no se presentan retardos de desarrollo lingüístico o cognitivo. Muchas personas con síndrome de Asperger demuestran intereses especiales y una inteligencia por encima del promedio.

3 Autismo y percepción sensorial – Abrir la perspectiva

Con respecto al análisis posterior de la novela gráfica conviene indagar el aspecto temático de la percepción sensorial de personas en el espectro autista y abrir, al mismo tiempo, la perspectiva más allá del discurso médico-diagnóstico. Como ya se ha indicado más arriba, muchos individuos con autismo, nueve sobre diez (véase Kruse 2021: 119), filtran y procesan estímulos sensoriales cotidianos (como sonidos, luz, olores) de forma diferente en comparación a personas neurotípicas. El discurso médico habla de dificultades de integración sensorial o de sensibilidad sensorial.² Las personas afectadas pueden encontrarse muy rápidamente en situaciones de sobrecarga³ lo que conlleva, a su vez, efectos profundos en el bienestar y en la capacidad de interacción social:

Some autistic individuals have been described as being oversensitive (hyper-sensitive) or they can be under-sensitive (hypo-sensitive) to different sensations. Thus, an autistic individual may be hyper or hypo sensitive to some or many of the senses, which can lead to sensory seeking or sensory avoiding behaviours as senses can become overwhelming. (Lester/O'Reilly 2021: 51)

La impresión sensorial de personas en el espectro se describe por los afectados mismos como una de las características más desafiantes e importantes de la condición. Así parece muy sorprendente que es solo en el año 2013 cuando la experiencia sensorial distinta de personas en el espectro se reconoce como un criterio diagnóstico adicional de autismo (véase Hens 2021: 82). Es en vía de este desarrollo reciente que la atención a la percepción sensorial de personas con autismo ha aumentado lo que ha dado lugar a una reconsideración de la facultad supuestamente reducida de interacción y comportamiento social de los afectados. Así, Hens constata: “For example, it is entirely different to consider autism primarily as a deficit of Theory of Mind,⁴ and social functioning, rather than attributing the

2 Lester/O'Reilly afirman: “This includes auditory (hearing), olfactory (smell), visual (sight), tactile (touch), proprioceptive (awareness of the body), vestibular (balance), taste, and hunger/thirst” (2021: 51).

3 Kruse acude al término “intense world syndrome”, acogido por el neurólogo Henry Markram (véase 2021). La sobrecarga se explica por un procesamiento neuronal excesivo que Markram ha observado en personas con autismo (véase 2021: 127).

4 El concepto “Theory of Mind” ha sido desarrollado a finales de los años 90 del siglo XX por Simon Baron-Cohen (véase Lester/O'Reilly 2021: 50). Como afirma Pentzell, “Theory of mind involves imagining what a person other than oneself might think in a given situation” (2013: 103). Según Kruse, una falta de teoría de la mente (“mindblindness”) se ha considerado, en la perspectiva médica, durante largo tiempo como un déficit central de personas con autismo (véase 2021: 92).

social challenges of autistic people to an overload of sensory experience” (2021: 81). La afirmación de Hens demuestra también la complejidad que obtiene el trastorno del espectro autista no solo para los afectados, sino también para el ámbito medicinal y el entorno social. Y, es más: demuestra lo difícil que es acercarse a la percepción ajena y la percepción propia o interior sobre el autismo para llegar a un entendimiento adecuado de lo que ‘es’. En este contexto, Hens apela a tomar en cuenta los reportes de los afectados y a reconocer la fenomenología de la percepción sensorial en el espectro que personas neurotípicas no pueden experimentar en cuerpo propio puesto que: “[. . .] autistic accounts about sensations are precisely that: the expression of atypical sensations, rather than inaccurate expressions of typical sensations” (2021: 83).

En su página web, el Instituto para el Autismo en Lübeck/Alemania ha recogido el reporte de Gee Vero, una persona en el espectro autista que describe su percepción sensorial de manera detallada: “En determinados canales de percepción reacciono de manera muy intensa o muy débil. La intensidad de la percepción varía entre hiper o hipo. Pueden ser afectados solo algunos canales o todos. A menudo sobrereactúo en un canal, pero en los demás reacciono menos o no reacciono para nada” (Vero 2014: s.pág).⁵ Y sigue explicando acerca de la integración sensorial:

Para mí no hay estímulos importantes por un lado e insignificantes por el otro, sino que todos los estímulos equivalen en su importancia. Percibo hasta un 30% de los estímulos de forma consciente. Por esto se me hace muy difícil poder orientarme en un mundo, en el cual la mayoría de las personas ni siquiera percibe los estímulos que me desbordan. En ellos el tálamo (el filtro en el cerebro) funciona sin problemas. Mi percepción sensorial no es incorrecta, sino que se encuentra desequilibrada. Mientras el sistema no-autista busca las similitudes para poder controlar situaciones nuevas, estas situaciones desconocidas se vuelven potencialmente peligrosas para autistas porque nuestro sistema busca las diferencias. (Vero 2014: s.pág)⁶

5 La traducción del alemán es mía. Texto original: “Ich nehme über bestimmte Sinneskanäle besonders intensiv oder zu wenig wahr. Die Intensität der Wahrnehmung schwankt zwischen hyper und hypo. Davon können nur einzelne oder alle Sinneskanäle betroffen sein. Oftmals reagiere ich auf einem Kanal über, aber auf allen anderen weniger oder gar nicht”.

6 La traducción del alemán es mía. “Für mich gibt es weder wichtige noch unwichtige Reize. Alle Reize sind gleich wichtig. Ich nehme bis zu 30% der eingehenden Reize bewusst wahr. Das allein macht es mir schon sehr schwer, mich in einer Welt zurechtzufinden, in der die meisten Menschen genau die Reize, die mich so überfordern, gar nicht mitbekommen. Bei ihnen funktioniert der Thalamus (der Filter im Gehirn) ausgezeichnet. Meine Sinneswahrnehmungen sind nicht falsch, sondern vielmehr aus der Balance geraten. Während das nicht-autistische System nach Gemeinsamkeiten sucht, um auch neue Situationen erfolgreich bewältigen zu können, werden neue Situationen für Autisten schnell potentiell gefährliche Situationen, da unser System nach den Unterschieden sucht.”

4 El cuerpo no tiene límites – Perspectivas autobiográficas, constructivistas y neurodiversas sobre autismo

A través del testimonio recogido se abrió paso a la perspectiva autobiográfica que potencia, como veremos, un abordamiento crítico-corregidor del discurso médico. Temple Grandin, una de las primeras personas con síndrome de Asperger que ha publicado una autobiografía, en su texto *Thinking in pictures* (1995), hace referencia a la percepción sensorial de personas en el espectro.⁷ Afirma Grandin:

It is likely that he has no idea of his body boundaries and that sights, sounds, and touches are all mixed together. It must be like seeing the world through a kaleidoscope and trying to listen to a radio station that is jammed with static at the same time. Add to that a broken volume control, which causes the volume to jump erratically from a loud boom to inaudible. (Grandin *apud* Kruse 2021: 48)

Grandin, que trabaja como profesora asociada para Ciencias animales en la Universidad de Colorado, se ha vuelto muy conocida por sus facultades visuales extraordinarias y por su capacidad de pensar en imágenes; además, tiene un diploma en psicología⁸ (véase Kruse 2021: 7). A través de sus textos autobiográficos, al lado de *Thinking in pictures* Grandin ha publicado tres autobiografías más,⁹ la autora ocupa una posición de traductora (véase Kruse 2021: 9). Así, en diferentes momentos de la autobiografía encontramos pasajes que brindan explicaciones a personas fuera del espectro. En estos momentos, la autora se aleja de una perspectiva propiamente autobiográfica y adopta una doble conciencia (véase Banerjee 2018: 110).¹⁰ Afirma Grandin p.e. con respecto a la dificultad de personas con autismo en reconocer y sentir su delimitación corporal:

7 Sobre todo, a partir del nuevo milenio se registra un aumento notable de escritos autobiográficos de personas con autismo, fenómeno que ha dado lugar a que Couser haya concebido un término propio para referirse a estos escritos: “autie-biography” (Couser 2009: 5). Cabe mencionar que la perspectiva autobiográfica se recoge también a través de otros formatos mediáticos, como son blogs, tweets o la plataforma YouTube (véase Callsen 2020: 357). Un ejemplo iluminador en este contexto presenta el video “In my Language” de Amanda Baggs (2007).

8 Incluso, en el año 2010, se estrenó una película sobre su vida titulada “Temple Grandin”, dirigida por el director inglés Mick Jackson.

9 Estas son: *Emergence: Labeled Autistic* (1986), *Animals in Translation* (2005) y *The Autistic Brain* (2013) (véase Kruse 2021: 12).

10 Murray ve una interrelación de autobiografía y reflexión sobre la naturaleza de la condición que contribuye a ampliar notablemente la perspectiva sobre el autismo (véase 2012: 36).

People with autism sometimes have body boundary problems. They are unable to judge by feel where their body ends and the chair they are sitting on or the object they are holding begins, much like what happens when a person loses a limb but still experiences the feeling of the limb being there. (Grandin 2006: s.p.)

Tal como en la primera cita, el pensamiento visual de Grandin parece facilitar su acceso a modelos de explicación que operan con imágenes. Al mismo tiempo, el texto sensibiliza para la diversidad y heterogeneidad del autismo y para la multidimensionalidad de la diferencia cuando Grandin sostiene: “The more I learn, the more I realize more and more that how I think and feel is different. My thinking is different from a normal person, but it is also very different from the verbal logic nonvisual person with Asperger’s” (2006: s.p.).

Por otro lado, al revelar las particularidades de la percepción sensorial en el autismo, Grandin tematiza, asimismo, el aspecto corporal de la condición. Murray discute los múltiples alcances e implicaciones corporales de la misma cuando subraya que el autismo no solo se vincula, hasta cierto grado, a la estructura física del cerebro (véase 2012: 8), sino que puede inducir la necesidad de controlar el cuerpo: “[. . .] one of the manifestations of the condition comes in the way in which it produces a need to control the body; the way the autistic body functions in space is part and parcel of what autism is and how it works – autism is a condition with a strong physical component” (Murray 2012: 9). Es importante notar que, no obstante, la noción corporal se muestra bajo cierta ambivalencia puesto que solo en determinados momentos la diferencia se hace visible físicamente:

Individuals with autism can, and do, involve themselves daily in activities in which their difference goes unrecognized, a form of passing in the majority world. At the same time, autism can provoke sudden, seemingly inexplicable, behaviour that is highly physical and visual. From tantrums to self-harm, and from playful vocalization to pleasurable acts of physical repetition, autism can be an eruptive force [. . .]. (Murray 2012: 104)

Es en estos momentos, cuando los individuos con autismo, en muchos casos, se vuelven objetos de miradas fijas o son mirados de hito en hito.¹¹

En suma, y retornando a la obra de Grandin, la autora no solo llama la atención sobre la percepción sensorial de personas con autismo en una época en que los expertos en el tema no habían reconocido su importancia todavía, sino que encuentra una posibilidad de dar cuenta de su manera de ver el mundo, un hecho que ha contribuido a reconfigurar la observación y descripción clínica de la condición. En este sentido, los escritos de Grandin se pueden considerar “counterstories” (Kruse 2021: 63) —narrativas que cuestionan y corrigen las imágenes

¹¹ Murray constata: “To be autistic is often to be the subject of number of different kinds of stares” (2012: 104).

que se han impuesto a las personas con autismo desde afuera (por ejemplo, a través del discurso médico)—.¹² De esta manera, *counterstories* contribuyen a visibilizar la heterogeneidad y multidimensionalidad de vivencias en el espectro y cuestionan la tendencia médica de homogeneizar, clasificar y patologizar la condición.¹³ Con esto, abren el paso a diversificar la perspectiva sobre autismo, procedimiento que se puede observar, asimismo, tanto en posturas que entienden la condición como construcción social como en la idea de la neurodiversidad.

Ambas aproximaciones se oponen claramente al modelo médico: así, Lester/O'Reilly p.e. subrayan la idea de un continuo —“illness is fluid and flexible and individual's mental health is on a spectrum” (2021: 62)— y critican la noción de “trastorno” (“disorder”) que implicaría un desvío del orden natural y un estado disfuncional del individuo (2021: 73). El oponerse a categorizar la diferencia en términos medicinales y patológicos motiva también en gran parte al movimiento neurodiverso. Melanie Yergeau, diagnosticada en la juventud de autismo, se considera “neurologically queer” (2018: 206) y en su libro *Authoring Autism: on Rhetoric and Neurological Queerness* (2018) revela, en qué medida el discurso médico y la medicalización inherente contribuyen a reducir, invisibilizar y hasta desentender la condición autista:

When I describe my bodily comportment in terms of symptoms, I reduce how I move through physical space to a mere check box on a patient intake form. My body is more than this reduction. [. . .] Description cannot contain my hands. And yet, my former neuropsychologist described my movement as autistic stereotypy. My therapist described my movement as self-simulatory gesticulation. In all of their describing, I find that little about me is described. Instead, my body is reduced. Erased. Medicated. (Yergeau 2018: 13)

Se critica claramente la necesidad de fijar la condición de manera diagnóstica apelando a una perspectiva más abierta que se inclina a reconocer el fenómeno como parte de la diversidad neurológica y que ve en el autismo una forma de ser que no necesita cura.¹⁴

¹² Sin embargo, como indica Banerjee, lo que se entreve también en los escritos de Grandin, y se refuerza a través de la película biográfica, es una narración heroica que, en parte, pone en perspectiva la diferencia cognitiva como un obstáculo que se puede superar a través del trabajo disciplinario (véase Banerjee 2018: 122).

¹³ Murray y Kruse, en cambio, se refieren a la dificultad general de determinar el autismo y hablan de “inability to locate autism properly” (Murray 2012: 3) o “inaccessibility” y “elusiveness” (Kruse 2021: 2).

¹⁴ Davidson/Orsini llaman la atención al hecho de que, en los últimos años, el movimiento neurodiverso se vincula de forma cada vez más notable a estrategias de autointercesión (véase 2013: 9). Para discusiones más amplias sobre neurodiversidad véase también Hens (2021: 76ss); Doan/Fenton (2013: 48) y Anderson (2013: 126s).

5 Lo cómico a contracorriente – *Ted, drôle de Coco* de Émilie Gleason

La novela gráfica, que recibió el premio a la mejor *opera prima* en el Festival Internacional de Historietas de Angoulême/Francia en 2019, se inspira en el hermano menor de la autora, diagnosticado con síndrome de Asperger a la edad de 15 años. Si bien no es autobiográfica, la historieta de Gleason —según la hipótesis que se investiga a continuación— llega a acercarse a una perspectiva interior al recoger la percepción sensorial neurodiversa en gran parte de sus dibujos. Es en estos momentos que se deja entrever también una noción cómica en la novela gráfica, cualidad de la representación que, si bien puede irritar la percepción del lector/de la lectora, conllevando en momentos una noción perturbadora, ayuda también a empatizar con el personaje principal. En este sentido, la historieta se vincula claramente con la noción de “disability humor” que Bingham/Green oponen a la noción de “disabling humor” (2016: 4), para afirmar el potencial de esta forma humorística para contrarrestar imágenes estereotipadas y estigmatizantes de personas con diversidad funcional y para contribuir a mediar la experiencia de estas al concebir narrativas alternativas que superan nociones trágicas.

El género del cómic conlleva lo cómico como noción inherente en su denominación; no por ello tiene que recurrir siempre a lo risible. Sin embargo, la invitación a la risa y el despliegue de una fuerza subversiva se consideran características importantes del género (véase Abel/Klein 2016: 61). Además, la historieta destaca no solamente por la interrelación de imagen y texto, así como de imagen solitaria e imagen consecutiva, sino que se sirve de un principio de representación que Sina denomina “reducción hiperbólica” (“überzeichnete Reduktion”, 2016: 48). Esta estética de un hiperbolismo ambivalente, que se puede observar p.e. en la viñeta cómica, libera el cómic del principio mimético (véase Packard et al. 2019: 166). Garland-Thomson sostiene que es debido a este procedimiento que la historieta deviene en un “welcome home for mutants, monsters, freaks, and all manner of people with disabilities” (2016: xii). De este modo, el cómic se presta particularmente a visibilizar lo que se encuentra fuera del discurso hegemónico (véase Packard et al. 2019: 170) capaz de subvertir una ideología de la cura o de la corrección.

La historieta de Gleason presenta la vida diaria del personaje Ted Gugus. Ted trabaja en una biblioteca, donde puede emplear su facultad extraordinaria de memorizar la clasificación y localización de un sinnúmero de libros. Su vida sigue una rutina fija: cada día se sienta en el mismo lugar del metro que le lleva al trabajo, a la hora del almuerzo compra el mismo menú de comida rápida y para cada día de la semana tiene una camisa determinada de color distinto. Cuando un día el metro se encuentra fuera de servicio, este incidente imprevisto constituye el punto de par-

tida para una serie de eventos fuera de la rutina: Ted se enamora de una señora mayor de 70 años, se encuentra en medio de una fiesta o en un burdel. La invasión del caos presenta un desafío no solo para Ted, sino también para sus padres y su hermana. En el transcurso de la historia, la dramatización de los eventos aumenta y Ted sufre de ideas delirantes y ataques de pánico. Tras varias citas médicas que, al lado del autismo, le conllevan el diagnóstico de depresión y problemas gastrointestinales, Ted recibe diferentes medicamentos y finalmente es llevado a un centro de atención para personas con asperger, donde es previsto de permanecer durante un tiempo. El nuevo entorno, el conjunto de terapias y la nueva comida irritan aún más a Ted quien, al final, huye del centro. Durante la fuga trastabilla y muere al caer en un barranco.

La historia se narra con una gran velocidad y dinámica lo que se refleja tanto en el hecho de que casi sin pausa vemos al personaje principal en movimiento como en la estética de los paneles que demuestra una variedad exorbitante: en muchos casos aparecen sin contornos, de tamaño y colocación distintos, con o sin texto,¹⁵ pero casi siempre coloreados de forma llamativa. La expresividad de los dibujos y de la tipografía aumenta en las situaciones de vivencias imprevistas que trastocan la rutina del personaje principal. Veamos dos ejemplos.

El primero presenta la situación cuando se interrumpe el tráfico del metro (véase imagen 1). En los paneles a la izquierda, que casi no disponen de texto escrito, predomina la reacción de Ted ante la súbita interrupción, reacción que oscila, por lo visto, entre la fuga, el deseo de desaparecer y el pánico. Sobre todo, a la derecha se encuentran varios elementos visuales que, seguidamente, ilustran la falta de orientación: la ampliación de las imágenes, la falta de contornos, la tipografía que se diluye, diferentes signos de movimiento¹⁶ que indican una posición sumamente inquieta de la figura principal, los espectros figurales, la escritura onomatopéyica imitando el sonido del reloj de Ted y, finalmente, las manos sueltas de otros viajeros, al parecer prestas al temido contacto físico. Se evidencia, por lo tanto, un estado confuso en múltiples registros sensoriales, involucrando la vista, el oído y el tacto.

¹⁵ En la historieta predomina lo visual sobre lo textual; lo textual permanece, mayoritariamente, vinculado al mundo neurotípico.

¹⁶ Es muy notable que estos signos aparezcan aquí, como en otras situaciones de gran velocidad y tensión, ellos mismos torcidos; de este modo, el zigzag, lo curvilíneo y la coloración variada aumentan la noción de desorientación, negando un movimiento lineal.

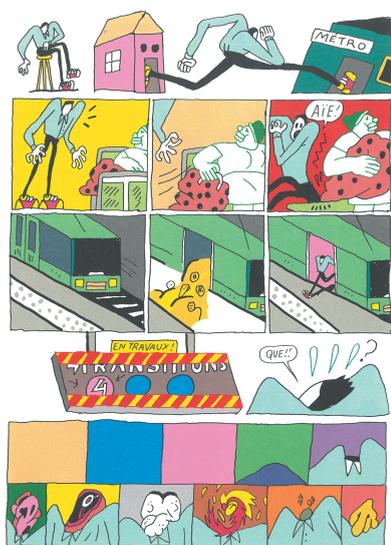


Fig. 1: El tráfico del metro se interrumpe y Ted cae en un estado de pánico (Gleason 2018: s.p.).

Un ejemplo adicional, que sigue una estructura parecida, se da en una situación en casa de los padres cuando toda la familia se reúne en la cena para conocer al novio de la hermana de Ted (véase imagen 2). En la mesa, el novio de la hermana se sienta en el lugar que tradicionalmente ocupa Ted, lo cual causa una irritación profunda en él. La interpelación del padre, de sentarse a su lado provoca una sobrecarga en el protagonista que desemboca en un ataque de pánico, representado a la derecha. Una vez más, Ted está literalmente fuera de sí: sus movimientos devienen inseguros (indicado, nuevamente, por los signos direccionales desfigurados y multicolores), los contornos del mundo exterior se desforman, Ted no llega a entender lo que su familia le dice (los bullets permanecen vacíos), ya no llega a distinguir colores (la coloración variada de los dibujos se reduce en los paneles abajo, a la derecha) y cae al suelo desmayándose (abajo vemos el recorte de los pies de la familia y del perro, recogiendo el enfoque perceptivo de Ted).

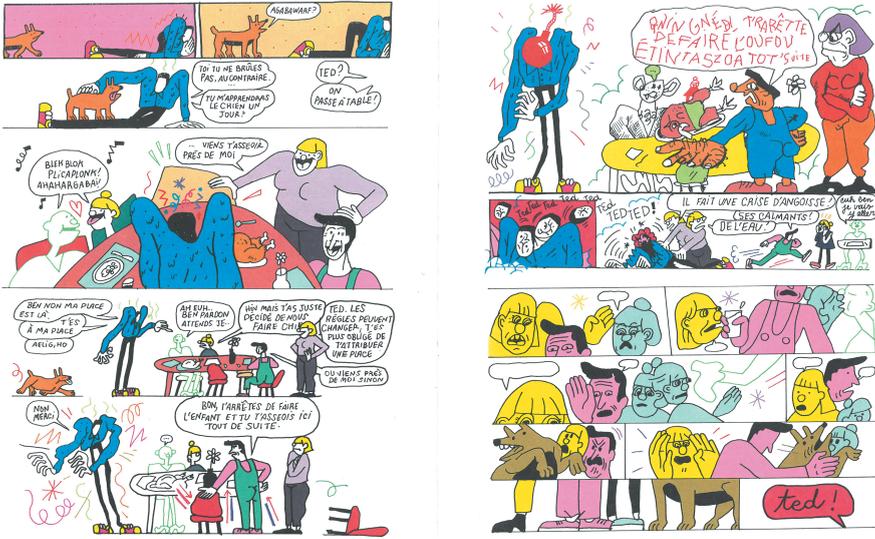


Fig. 2: La nueva constelación en la cena familiar constituye una sobrecarga para Ted (Gleason 2018: s.p.).

Cuando despierta (véase imagen 3), Ted quiere evitar cualquier contacto físico y se mueve de forma abrupta; las manos que tocan su cuerpo (un motivo que vimos también en la situación anterior) se representan a la derecha como seres autónomos, peludos y con capacidad de vista. Se parecen a pequeños monstruos queriendo trascender las fronteras corporales de Ted.

El potencial de lo cómico que invade la historia, junto a lo perturbador, resulta en muchos casos del choque entre la rutina de Ted y lo imprevisto; por otro lado, emerge del contraste entre los modos neurodiverso y neurotípico de percibir el mundo, es decir, de la oposición de dos formas distintas de experimentar ‘normalidad’. Así, cabe llamar la atención sobre el hecho de que lo cómico conlleva también cierta ambivalencia: la dinámica de movimientos, espacios, voces y colores en los ejemplos mostrados implica una tendencia a la sobrecarga, a lo hiperbólico; al mismo tiempo, las escenas presentan momentos de posible cambio de lo cómico a lo desmesurado y, en parte, a lo disruptivo, oscuro y hasta demoníaco; las imágenes se mueven de lo ligero a lo pesado y angustioso cuando recogen, mayoritariamente, la perspectiva propia de Ted. Es la noción de lo grotesco que se presenta, de este modo, como elemento escondido pero inherente no del personaje mismo, pero sí de la representación de su percepción sensorial.

La conjugación de elementos semánticos heterogéneos y hasta dispares y de cualidades distantes se refuerza por el hecho de que los paneles se organizan, en

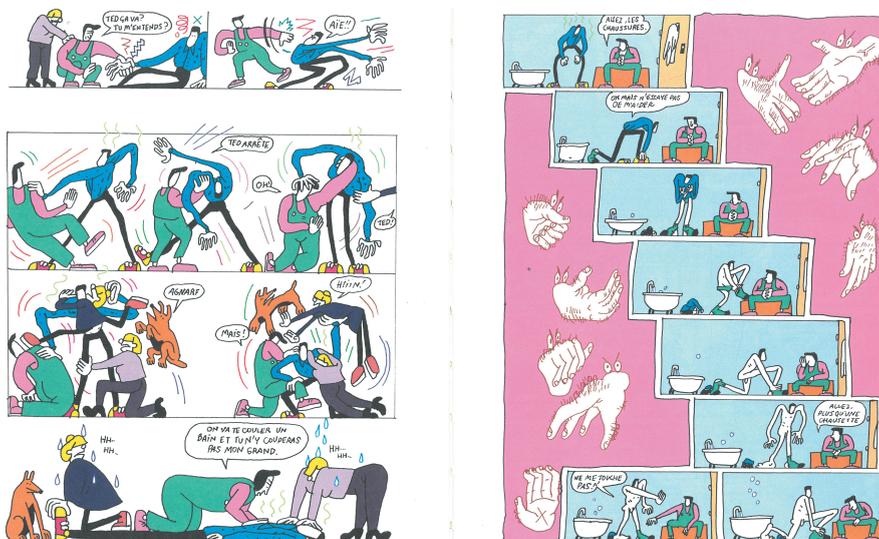


Fig. 3: Ted despierta y quiere evitar cualquier contacto físico (Gleason 2018: s.p.).

su mayoría, en perspectivas paralelas, que evitan el potencial ordenador y jerarquizador que puede conllevar la perspectiva central, con uno o varios puntos de fuga. En los paneles aquí presentados faltan estos puntos de anclaje, lo que contribuye a una noción espacial difícil a localizar y procesar; por consiguiente, el lector (neurotípico) se convierte en observador de la acción, relegado a cierta pasividad. Lo que predomina en la estética es la vivencia sensorial de Ted.

Asimismo, el ritmo de la narración y la representación del curso temporal varían a lo largo de la historieta. Algunas situaciones (como las en los ejemplos mencionados) son dibujadas de manera detallada, a través de varios paneles, mientras en otras fases de la acción se notan elipsis, saltos temporales y aceleraciones. Además, el desdibujo de los contornos en algunos paneles contribuye, en momentos, a una noción atemporal. Tanto en términos espaciales como a nivel temporal se hace evidente, por lo tanto, una tendencia a la confusión por medio de los códigos visuales utilizados. En su estética, la historieta se adhiere, de esta manera, a la oscilación entre extremos, a la presentación de cambios abruptos y, con ello, a cualidades que pueden caracterizar también la percepción sensorial de personas con autismo.

La escenificación del personaje principal y de su corporalidad se da en muchos casos a través de nociones de desequilibrio, movimientos torcidos y una percepción propia dislocada. Estas cualidades de la representación corporal aumentan cuando se trata de pesadillas o estados de pánico, angustia y sobrecarga. Sobre todo, en las pesadillas visualizadas aparecen p.e. piernas y brazos que se alargan aún más, los

miembros del cuerpo de Ted parecen cobrar vida propia y las demarcaciones corporales se difuminan indicando una percepción corporal cambiante y desfigurada del protagonista. En una situación se añade, incluso, una noción monstruosa con reminiscencia a la estética del *splatter movie* cuando Ted, durante otro ataque de pánico, mata al perro de la familia.

La abundancia de estímulos visuales, así como los contornos desdibujados y deformados de los paneles y de la figura misma, indican una percepción subjetiva y cambiante y reflejan la corporalidad ilimitada a nivel formal; en este sentido, la historieta evoca no solo una vista personal neurodiversa sino también una forma del “counter-stare”, que Köhlert identifica como recurso inherente de la novela gráfica¹⁷ (véase Koch/Stein/Etter 2020: 328): parecida al potencial corregidor de la *counterstory*, se escenifica una mirada distinta capaz de devolver, desafiar y cuestionar la mirada hegemónica. Puesto que la historia se cuenta desde la perspectiva de Ted, sin instancia narrativa intermedia, el personaje principal está en la posición de contradecir algunos de los estereotipos recurrentes en torno a su condición autista: sobre todo, la interrelación causal entre estímulos exteriores desafiantes, sobrecarga y retirada social se hace evidente en un sinnúmero de paneles capaz de contextualizar y, con esto, contrarrestar el supuesto ‘déficit’ de personas en el espectro para la interacción y/o comunicación social. De este modo, el protagonista llega también a refutar los atributos estereotipados enmarcados en su nombre propio: como informa el epílogo, Ted es el acrónimo de “trouble envahissant du développement”¹⁸ (TED). Al mostrar las percepciones individuales del protagonista y evocar en múltiples situaciones su manera de acercarse al y experimentar el mundo, Ted se aleja del estado objetivado en el que parece a los demás como un “drôle de coco”, un “tipo raro”, con formas de actuar aparentemente inusitadas e inexplicables, o un individuo cuyos malestares—según la opinión de médicos y familiares— se han de evitar y curar a través de medicamentos.

Aparte de esto, son las características genéricas de la historieta en general que contribuyen a una subjetivización y dinamización de lo representado. El carácter elíptico y fragmentario de la narración, la conjugación multimodal de imagen y texto y la variación estética de los dibujos contrarrestan una percepción unilateral y esquemática. Así, se requiere en cada momento un lector activo que, el mismo, no puede evitar momentos de sobrecarga y confusión al leer y mirar la historieta. Estos elementos implican, por lo tanto, un alto grado de individualidad tanto a nivel receptivo como a nivel productivo.

17 Köhlert desarrolla su teoría del “counter-stare” en el contexto del cómic retomando las observaciones de Garland-Thomson en torno al “staring” (véase p.e. Garland-Thomson 2009).

18 Término médico francés que quiere decir “trastorno de desarrollo neuronal”.

Además, la línea dibujada a mano da la impresión de evidenciar el proceso de producción inmediata de la imagen y llama la atención sobre la configuración de las figuras y cuerpos en la historieta. Tal como afirman Packard et al., la representación de imágenes corporales constituye un núcleo en un sinnúmero de historietas, y es la estética mímica, gestual y corporal que contribuye, particularmente, a la individualización de los personajes (véase 2019: 178). En este sentido, un aspecto adicional que se ha de mencionar en cuanto al potencial subversivo de la historieta aquí analizada es la representación corporal del protagonista: su apariencia física destaca por las piernas y los brazos sumamente largos, la estatura flaca y la falta del cuello. A esta apariencia, que también en términos de la viñeta cómica se llamaría extraordinaria, se añaden los movimientos corporales torcidos y, en momentos, desequilibrados que se mencionaron más arriba. Se evidencia, pues, una corporalidad que no solo visibiliza la diferencia cognitiva, sino que la hiperboliza expresadamente; la condición autista parece transponer su diferencia a un nivel corpóreo-visual performativizándola de panel en panel. Esta presencia continua del desvío no solo marca una diferencia en comparación a las demás figuras de la historieta, que no demuestran estas particularidades corporales, sino que quiebra la tensión entre lo visible y lo invisiblemente diferente¹⁹ inherente a la condición, abriendo el camino para contar una historia distinta del autismo. De esta manera, el final trágico puede leerse como cúspide de una existencia en la diferencia y, al mismo tiempo, como crítica tajante al sistema médico-segregativo, del cual Ted solo se libera por la muerte.

19 Cabe mencionar la historieta *La différence invisible* (2016) de Julie Dachez, publicada en la editorial francesa Delcourt/Mirages, que también reflexiona sobre la ambivalencia de lo (in)visiblemente diferente de la condición autista. En el cómic, que se puede categorizar como trabajo autobiográfico colectivo, se presenta la historia de Marguerite que se autodiagnostica de autista tras una pesquisa extensa por internet. La representación física del personaje no se distingue de la de otras figuras en el cómic; sin embargo, tras haber recibido el diagnóstico médico, Marguerite se tatúa. El panel respectivo se acompaña del siguiente comentario explicativo de la instancia narrativa: “Très symboliquement, Marguerite s’est fait tatouer sa différence. Une façon de plus de l’assumer au grand jour” (Dachez 2016 : 159). La visibilización de la diferencia se representa aquí como parte de un proceso de autoaceptación que, conforme con el discurso médico, corrobora una narración de cura que subyace en el cómic. Es notable que esta narración se evita en la historieta de Gleason, presentando la diferencia (tanto física como cognitiva) desde el principio como elemento inherente al personaje. La apelación implícita para asumir lo “diferente” se enmarca en una finalidad expresamente didáctico-moral en el cómic de Dachez; de ahí que el libro conlleve, además, un apéndice explicativo con fuentes bibliográficas informando sobre el autismo y llamando la atención sobre el escaso conocimiento que todavía en la actualidad persiste en Francia en torno a la condición.

6 A manera de conclusión

El mérito de la historieta reside en establecer un diálogo de miradas que involucra tanto la vista neurotípica como la vista neurodiversa. Con esto, y en un nivel metacómico, reflexiona sobre y expone dos formas de acercarse al mundo y dos modos distintos de entenderlo: se da, por lo tanto, una alternación constante de la perspectiva exterior e interior en la historieta y los dibujos evocan un vaivén de modos de percepción que introduce la pregunta básica sobre la conformación de las categorías de lo normal, la sobrecarga, lo desviante y lo grotesco. En este proceso autorreflexivo, lo cómico se insinúa a contracorriente, aparece en términos de lo inesperado y, en momentos, de lo chocante; se nutre de lo ambivalente, de lo simultáneamente opuesto.²⁰

Esto significa también que el elemento cómico no se revela fácilmente; se resiste, permanece a veces escondido, terco en tanto que se configura en términos de lo desmesurado, desfigurado y perturbador. Y sin embargo (o debido a ello), es esta cualidad cómica, junto a lo hiperbólico y elíptico de la estética y la narración, que ayuda a quebrar, subvertir y corregir estereotipos, contribuyendo a ver el mundo (tanto el neurodiverso como el neurotípico) con otros ojos, sin querer llegar a una visión integrante, unificadora o remediadora. En cambio, lo/el otro permanece visible, hasta impenetrable en momentos, pero se le acerca más.²¹

En este sentido, son los dibujos mismos los que también fungen como instrumentos de traducción, posibilitando una aproximación que se da fuera del espectáculo, la caricatura o el morbo, sino a través de la empatía que también puede

²⁰ De este modo, la noción cómica en la historieta se acerca a la concepción antropológica de Plessner quien afirma: “In diesen Zugleich steckt der Kern der Komik, aber der normale Gang des Lebens und der Geschäfte läßt ihn uns vergessen. Man nimmt die Dinge in dieser oder jener Hinsicht und dichtet sie gegen die Zweideutigkeit ab. Aber unsere Technik, die Welt ernst zu nehmen [. . .] tätig und schauend, deutend und fühlend, hat Lücken im einzelnen wie im Ganzen” [“En lo simultáneo reside el núcleo de lo cómico, pero el transcurso normal de la vida y del negocio hace que lo olvidamos. Las cosas se ven bajo este o aquel punto de vista y se cierran frente a la ambivalencia. Pero nuestro procedimiento de tomar el mundo en serio, activo y observante, analítico y empático, tiene huecos en lo singular como en lo total”, la traducción es mía] (Plessner en Bachmaier 2005: 112). Con esto, Plessner ve en lo cómico implícitamente el potencial de un cambio de perspectiva, de una mirada distinta al mundo y parece coincidir con Bachmaier quien sostiene: “[. . .] dass im Lachen die Welt vorangebracht wird” [“que mediante la risa el mundo marcha adelante”, la traducción es mía] (Bachmaier 2005: 134).

²¹ En este sentido, nos acercamos a la conclusión que Hartwig deduce de su análisis comparativo de dos textos sobre autismo, el cómic español *María cumple 20 años* (2015) de María y Miguel Gallardo y el documental venezolano *Hay alguien allí* (2014), afirmando que “[. . .] ambos textos no eligen una narración que integre las distintas facetas retratadas en un conjunto coherente” (2018: 205).

ser facilitada a través de lo cómico. Por los dibujos se transmite, así, una doble perspectiva y una doble conciencia que revela la complejidad del espectro autista y de la percepción sensorial neurodiversa, exponiendo al mismo lector a tentativas situaciones de sobrecarga. Es, pues, la escenificación recurrente de situaciones de sobreestimulación sensorial, tanto a nivel diegético como a nivel receptivo lo que, por un lado, contribuye a conformaciones ambivalentes entre lo cómico y lo perturbador, para evocar la percepción ajena o propia, exterior o interior, y, por otro lado, crea una experiencia potencial de convivir en la diferencia, experiencia capaz de situarse más allá de la inclusión y la exclusión como conceptos que siguen postulando una única otredad unilateral.

Bibliografía

- Anderson, Jami L. 2013. "A Dash of Autism", en: Jami L. Anderson/ Simon Cushing (ed.), *The Philosophy of Autism*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Plymouth/UK: Rowman & Littlefield Publishers: 109–142.
- Bachmaier, Helmut. 2005. "Nachwort", en: Helmut Bachmaier (ed.), *Texte zur Komik*, Stuttgart: Reclam: 121–134.
- Baggs, Amanda. 2007. "In my language", en <https://www.youtube.com/watch?v=jnylM1hI2jc> [28.9.2022].
- Banerjee, Mita. 2018. *Medical Humanities in American Studies. Life Writing, Narrative Medicine, and the Power of Autobiography*, Heidelberg: Winter.
- Bingham Chandler, Shawn/Green, Sara E. 2016. *Seriously Funny: Disability and the Paradoxical Power of Humor*, London: Lynne Rienner Publishers.
- Callsen, Berit. 2020. "(Auto-)Biographie und Erfahrungsbericht", en: Susanne Hartwig (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: Metzler: 357–364.
- Couser, Thomas. 2009. *Signifying Bodies. Disability in Contemporary Life Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dachez, Julie/Mademoiselle Caroline. 2016. *La différence invisible*, Paris: Delcourt/Mirages.
- Davidson, Joyce/Michael Orsini (ed.). 2013. *Worlds of Autism: Across the Spectrum of Neurological Difference*, University of Minnesota Press.
- Doan, Michael/Fenton, Andrew. 2013. "Embodying Autistic Cognition: Towards Reconciling Certain 'Autism-Related' Behavioral Atypicalities as Functional", en: Jami L. Anderson/ Simon Cushing (ed.), *The Philosophy of Autism*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/ Plymouth/UK: Rowman & Littlefield Publishers: 47–71.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2016. "Foreword", en: Chris Foss/Jonathan W. Gray/Zach Whalen (ed.), *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*, New York: Palgrave Macmillan: x-xiii.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring. How We Look*, Oxford: Oxford University Press.
- Gleason, Émilie. 2018. *Ted, drôle de Coco*, Genève: Atrabile.
- Grandin, Temple. 2006. "Thinking in Pictures". Chapter 1: Autism and Visual Thought, en <https://www.grandin.com/inc/visual.thinking.html> [28.9.2022].

- Hartwig, Susanne. 2018. "Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva", en: Julio Checa/Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 187–210.
- Hens, Kristien. 2021. *Towards an Ethics of Autism. A philosophical Exploration*, Cambridge/ UK: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0261> [27.9.2022].
- Koch, Christina Maria/ Stein, Daniel/Etter, Lukas. 2020. "Comics, Graphic Novels, Graphic Memoirs", en: Susanne Hartwig (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: Metzler: 326–333.
- Kruse, Natalie. 2021. *Temple Grandin and the Mediation of Autism Debates at the Interface between Life Writing and the Life Sciences*, Heidelberg: Winter.
- Lester, Jessica Nina/O'Reilly, Michelle. 2021. *The Social, Cultural, and Political Discourses of Autism*, Dordrecht: Springer Netherlands.
- Murray, Stuart. 2012. *Autism*, New York: Routledge.
- Packard, Stephan/Rauscher, Andreas/Sina, Véronique/Thon, Jan-Noël/Wilde, Lukas R.A./ Wildfeuer, Janina. 2019. *Comicanalyse. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler.
- Pentzell, Nick. 2013. "I Think, Therefore I Am. I Am Verbal, Therefore I Live", en: Jami L. Anderson/ Simon Cushing (ed), *The Philosophy of Autism*, Lanham/Boulder/New York/ Toronto/Plymouth/ UK: Rowman & Littlefield Publishers: 103–108.
- Sina, Véronique. 2016. *Comic-Film-Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript.
- Vero, Gee. 2014. "(M)eine andere Wahrnehmung – Wie ich nicht-autistische Menschen wahrnehme", en: <https://autismus-institut-luebeck.de/autismus-im-detail/meine-andere-wahrnehmung-wie-ich-nicht-autistische-menschen-wahrnehme.html> [27.9.2022].
- Wing, Lorna. 1999. *Handbook of Autism*, Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Yergeau, Melanie. 2018. *Authoring Autism: on Rhetoric and Neurological Queerness*, Durham/London: Duke University Press.

Katarzyna Nowak-McNeice

Autism, Comedy, Ambiguity: Naoki Higashida's *The Reason I Jump* and John Elder Robison's *Look Me in the Eye*

Abstract: This chapter focuses on the representations of humor and neurodiversity (specifically, autism spectrum disorder) in literature written by people who identify as autistic or Aspergian, on the examples of Naoki Higashida's novel *The Reason I Jump* and John Elder Robison's *Look Me in the Eye*. Humor can provide a focal lens through which disability can be gleaned with particular sharpness; it is at the same time disarming and potentially disturbing. Humor allows us to view its object up close, and this lack of distance may at times be unsettling. The emancipatory and subversive power of humor can be harnessed in what is termed *disability humor*, which educates audiences about the range of the lived experience of disability, as well as provides an alternative to a stereotypical view of disability being equal to tragedy (in contrast to *disabling humor*, which targets people with disability). These aspects are particularly pertinent to the discussion of humor in the context of autism. My analysis will focus on the issue of the ambiguity of self-representation in relation to autism and comedy.

Palabras clave: Autismo, Humor de discapacidad, Neurodiversidad, Autobiografía

Key Words: Autism, Disability Humor, Neurodiversity, Autobiography

1 Introduction: Autism and Humor

Right from the first usage of the term, autism does not seem particularly suited to be associated with humor in any way. Swiss psychiatrist Eugen Bleuler is credited with coining the term, first in a speech delivered in 1908 and three years later in a publication in which he described “autistic schizophrenics” as “the most severe schizophrenics . . . [who] live in a world of their own” (qtd in Patrick McDonagh 2013: 38). The introductory usage of the term then suggests a separation of autism from the world, which does not bode well for relating it with humor; neither do the later texts to which popularizing the description of what will be considered autistic disorder is attributed. The term was introduced into wide usage in the

Katarzyna Nowak-McNeice, Breslavia

mid-1940s by Leo Kanner and Hans Asperger (McDonagh 2013: 38). In the following decades, influential descriptions of autism firmly confirm its characterization as utterly incompatible with humor: thus, for instance, Uta Frith argued in 1989 that “autistic people [. . .] cannot empathize with mental states of others, such as their feelings” while Lorna Wing in 1981 equates Asperger Syndrome with a “lack of empathy, single-mindedness, odd communication, social isolation and oversensitivity” (McDonagh 2013: 33). If we agree with Shawn Chandler Bingham and Sara E. Green who claim that “humor lives in ambiguities, not in a world of black and white” (2016: 1), autism seems destined to be dissociated with humor, as it is initially considered to be characterized by stiffness, oddness, and separation. Writing as recently as 2018, Melanie Yergeau seemingly confirms this somber and dismal situation when she states, “Autism’s rhetorics are gallows minus the humor. Grimness attends autism because autism consumes” (73). Yet to say that Yergeau, who herself identifies as autistic, truly argues that autism is incompatible with humor would be misleading. Rather, Yergeau makes an important claim, saying, “If autism is a rhetoric unto itself, [. . .] then [. . .] being autistic confers ways of being, thinking, and making meaning that are not in and of themselves lesser—and may at times be advantageous” (2018: 34). Taking this claim as my springboard for the (very preliminary) discussion of humor and autism, in this chapter I focus on two examples of texts by authors who necessarily write against the dominant stereotypical views about autism rooted in medical history of autism diagnostics, namely, Naoki Higashida’s text *The Reason I Jump* and John Elder Robison’s *Look Me in the Eye*. Higashida’s text is heterogeneous as it includes several genres: generally speaking, it is organized as a series of questions that neurotypical people frequently ask about autism and the answers, provided by the author, who himself is a non-verbal person on the autistic spectrum. Robison’s narrative is more straightforwardly autobiographical and it recounts his journey toward the diagnosis of Asperger’s at the age of forty. Different as they are, they both in their own way prove that an autistic way of thinking and making meaning is far from being incompatible with humor and, as Yergeau argues, it is in fact an advantage.

In order to understand the relation between humor and autism it is useful to discuss some problems and reservations that are raised by scholars and practitioners alike. Bingham and Green remind us of an important classification relative to humor:

In disability studies, a distinction has been made between *disabling humor* that (like the taunts of school children) denigrates people with disabilities by making them targets of derisive jokes, and *disability humor* that [. . .] enlightens others about the disability experience, affirms the humanity of individuals with impairments, counters the widespread view that disability is a tragedy, and challenges stereotypes. (2016: 4)

Distinguishing between disabling humor and disability humor is intuitively undertaken by the many authors and comedians who talk about their own disability, but the line between them is sometimes fuzzy: a work might use stereotypes about e.g., autism in order to poke fun not at autism or people who identify as autistic, but at society at large which uses such simplistic means of distributing and generating meaning, yet the intention might be read askew, and the joke might offend rather than liberate from social oppression. Perhaps, needless to say, such ambiguity is a feature of humor in general, not only of disability humor.

The peculiar weight attached to disability humor rests in its liberatory potential; as Bingham and Green claim, “The work of disabled comedians highlights the utility of humor as an alternative lens into social life, especially the complexity of disability.” The critics analyze the comedy of disabled artists who “use disability to explore the paradoxical functions of humor”; the paradox lies in the double-edged potential of humor which, as they stress, “can heal, yet it can also [. . .] highlight difference and reinforce hierarchy” (2016: 3). There are many paradoxes inherent in disability humor: it might inspire some readers to seek information and in a longer perspective play an educational role. Such didacticism, however, might in itself be an undesirable side effect of the humor, as it takes away the pleasure that is otherwise derived from non-didactic jokes which do not try to change the audience’s minds, but rather, rely on a shared sense of community. Creating such a sense of community is a challenge that, for a variety of reasons, not all authors might want to accept; this unwillingness should not be discounted, either: after all, it entails the practice of telling a joke and explaining it afterwards, effectively killing the joke in the process.

Another problem related to humor in the context of disability, and specifically autism, is that many portrayals of autism as funny end up distorting the view of what autism is. One is tempted to think, e.g., of *Rain Man*, perhaps the most famous depiction of an autistic adult who wins the audience’s sympathy not despite but because of his quirks and obsessions; or of Sheldon, the character in the *Big Bang Theory* TV series whose savant abilities justify and outweigh his asocial behavior. Commenting on such problems with the humorous portrayal of autism, Mark Osteen claims that “Humor can be an indispensable tool for maintaining one’s sanity in life with autism,” warning at the same time against an uncritical acceptance of “portrayals of autistic people as lovable eccentrics” as they may indeed be harmful to the best interests of autists since “they imply that such people may not need long-term support or therapies. Such depictions barely hint at autism’s linguistic problems, behavioral difficulties, and sensory issues” (2013: 262). Osteen implies that a humorous presentation of autism might bring more harm than benefits, since it might trivialize the condition and promote its understanding as a minor, and indeed laughable, matter.

One solution to this problem is leaving autistic humor to autistic people; Yergeau postulates autistic self-authoring and makes the distinction between stories about autism – which would implicitly include humor – written by autistic and non-autistic people, and stresses that “it is important to note the political difference that autism-as-modifier and autistic-as-modifier make. The former relates to a broader discourse on autism that is typically authored by nonautistic people, whereas the latter imparts that which is autistically created” (2018: 1–2). This political difference defines the freedom of expression afforded by autists and describes the radical heterogeneity of meanings generated by autistic artists. Hence it is important to note that the two authors discussed in my presentation are a self-identified autist (Naoki Higashida) and an Aspergian (John Elder Robison).

The two are very different in the way they understand humor; a difference which might be explained both by cultural and generational differences. Higashida is a Japanese man who wrote the book as a teenager, whereas Robison, an American, writes from the perspective of an adult and a successful entrepreneur. Higashida’s narrative is recognizably didactic in its aims; however, as David Mitchell writes in the Introduction to the text, it does more than entertain with its “puckish humor” and “provid[e] information,” as it ultimately “offers up proof that locked inside the helpless-seeming autistic body is a mind as curious, subtle and complex as yours, as mine, as anyone’s” (2013: Introduction). Incidentally, the Foreword to Robison’s narrative is also provided by a writer: Robison’s brother, Augusten Burroughs writes about it admitting that Asperger’s is at the core of the text: “my brilliant brother had found a way to channel his unstoppable Asperger energy and talent” (2007: Foreword); while situating neurodiversity as the motivating factor, Burroughs frees Robison’s narrative to represent it in his own, neurodiverse way. Mitchell does not offer the same liberty to Higashida, suggesting a duality of an autistic body and a supposedly non-autistic mind trapped within. Such a hostile takeover of autistic stories by non-autistic people (as in the case of Mitchell and Higashida’s narrative) is poignantly summed up by Yergeau who states, “Autistic stories often bristle against the well-meaning intentions of [. . .] nonautistic people whose so-called charity is self-serving” (2018: 1). The way these narratives are framed offers an idea of how autistic narratives are often conceptualized for neurotypical audiences; the humor in both, however, manages to defend itself.

2 Didactic Yet Puckish Humor: Higashida's *The Reason I Jump*

Higashida's narrative is organized in a series of questions and answers: this rhetorical strategy allows for an immediacy and straightforwardness which shorten the distance between the author and his audience, denying the stereotypical notion of a non-autistic mind trapped in the autistic body. In a review of the book, Sara Bergstresser claims, "This book shines a light on the dehumanizing current behind the scientific discourse on autism by laying bare the sheer humanity of a single person's struggle to communicate with the world around him" (1). She characterizes the text as "a combination of autobiography, short fiction, and a direct plea for understanding" (2016: 1). I would argue that Higashida's text not only asks for understanding, but also challenges neurotypicals to offer an explanation of their "condition", thus demanding recognition of his artistic powers and equal footing on which his text must be read.

Higashida offers an insight into what a conversation to him is like, saying, "I swear conversation is such hard work! To make myself understood, it's like I have to speak in an unknown foreign language, every minute of every day" (2013: Q4). The simile he uses, comparing his view of conversation to having to use a foreign language he has not mastered, follows the expected route of an autistic difference. But then he turns it around and demands that neurotypicals examine their manner of conducting a conversation: "You normal people, you talk at an incredible speed. Between thinking something in your head and saying it takes you just a split second. To us, that's like magic!" (2013: Q8). Thus, he uses the same strategy to portray both autistic and non-autistic conversational patterns: the former is compared to speaking an unknown language whereas the latter is likened to a magic trick. Both are viewed as such from an outsider's position, which equalizes them on a rhetorical plane. This suggests an equal footing that is demanded from the audience if they are to listen to what the text proposes to say. But Higashida's text goes further in its demand of the audience to perceive autistic creativity as equally valid. A sophisticated strategy of asking rhetorical questions and taking the assumed answers as the starting ground to argue a particular point is used for example in the following fragment:

Isn't there a belief out there that if a person is using verbal language, it follows that the person is saying what they want to say? It's thanks to this belief that those of us with autism get even more locked up inside ourselves. Just because some of us can make sounds or utter words, it doesn't follow automatically that what we've said is really what we wanted to say. (2013: Q9)

What the question posed at the beginning demands is an affirmative answer which in turn leads the narrator to use the assumption of agreement between the text and the audience to subtly suggest that this unstated belief might be as erroneous as the opposite, i.e., the belief that a non-verbal communicator cannot say what they want to say, or perhaps that they do not want to say anything at all. From this subtly stated yet profound criticism the narrator takes the audience back to the concept they might comfortably accept: when autistic people speak, they might not say exactly what they want to say, and in this, autism is no different from non-autism.

That being said, Higashida's text is not naive or utopian in stating that autism is not different from a neurotypical expression and perception of the world. It does stress the difference, but it situates it as such, avoiding its conceptualization as lack or deficiency. Such an understanding of difference is visible in Higashida's discussion of humor, joy and laughter. He states explicitly, "For a person with autism, the idea of what's fun or funny doesn't match yours, I guess" and he goes on to delineate the difference: "Criticizing people, winding them up, making idiots of them or fooling them doesn't make people with autism laugh. What makes us smile from the inside is seeing something beautiful, or a memory that makes us laugh" (2013: Q15). For such free expression of joy, Higashida says, autistic people very often need to be alone, freed from other people's limiting expectations and stifling norms. In this explanation of what brings joy to autistic people, he dismisses the common belief that autism means no sense of humor and an inability to laugh, and while doing so, he manages to criticize the cruelty inherent in neurotypical humor.

Higashida's text deals with misconceptions about autism, and the technique used depends on highlighting ambiguities and inconsistencies arising from stereotypes about autism; what arises from a confrontation with Higashida's corrective claims, is often humorous. Beth Haller reminds us that "Humor scholars say that humor represents an incongruity, or that humor arises from something unusual or out of place" (2020: 131). Higashida's narrative accepts the fact that to neurotypicals autism represents such an incongruity, but it also demands of us to entertain the possibility that neurotypical behavior might be just as illogical and incongruous. Haller describes such a method in the following way: "Disabled people, who are creating disability culture in whatever form is accessible to them, are often turning disability metaphors on their heads" (2020: 133). The creation of a disability culture in the form of humor while using incongruity and incompatibility characterizes both Higashida's and Robison's narratives.

Coincidentally, both authors comment on the often-stated demand which is considered one of the hallmarks of "normal" conversation, which is looking people in the eye while talking to them. Robison's text even takes it as the title and

discusses it as uncomfortable if not downright traumatizing: “I don’t really understand why it’s considered normal to stare at someone’s eyeballs” (2007: Prologue). The narrator writes from a perspective of self-knowledge that came after years of misunderstanding and misdiagnosis. With full acceptance of his own neurodivergence he can say, “now I know it is perfectly natural for me not to look at someone when I talk. Those of us with Asperger’s are just not comfortable doing it” (2007: Prologue). Similarly, to Higashida, the demand to look people in the eye while talking to them also seems suspicious: “To me, making eye contact with someone I’m talking to feels a bit creepy, so I tend to avoid it” (2013: Q11). He further explains that it is not just the act but the idea behind it that is troublesome: “What’s bothered me for a long time is this idea people have, that so long as we’re keeping eye contact while they’re talking to us, that alone means we’re taking in every word. Ha! If only that was all it took, my disability would have been cured a long, long time ago . . .” (2013: Q11) Both authors find incongruity not in the neurodivergent avoidance of eye contact, but in the neurotypical insistence on it, and both manage to present the ridiculousness of it as humorous.

3 Leave It to the Reader: Humor in Robison’s *Look Me in the Eye*

Robison’s humor is much dryer than Higashida’s, and at times it involves practical jokes played on others which are not devoid of cruelty. He does not explain or justify his humor, thus leaving it to the neurotypical audience to decipher his meaning. One example of such a use of humor is in a conversation with his baby brother whom he calls Varmint. He explains to the child that he and their parents have to leave the house, misrepresenting the reason behind it: “Varmint, we’re all going out to talk about you with a shrink. I can’t stay with you because they want to ask me what to do. Come down here. We’ll chain you to the heating oil tank so you’ll be safe till we get back.” It is only in the mother’s words that we understand Varmint’s reaction and the sheer ridiculousness of the narrator’s explanation offered to his brother: “John Elder! Don’t you scare Chris like that. We have a babysitter for him” (2007: Chapter 6 “The Nightmare Years”). The joke – played both on the audience and on the narrator’s brother – is continued in the narrative section, where he talks about the therapy sessions with a psychiatrist with whom the family discussed their numerous problems. The narrator describes it in a deadpan way: “Varmint was too small to attend therapy with us at first, and my mother was reluctant to adopt my suggestion that we chain him up in the basement.

Mrs. Stosz, the grandmother of one of my classmates, volunteered to babysit the Varmint” (2007: Chapter 6 “The Nightmare Years”).

There are more examples illustrating a similar strategy of representing dialogue with the humorous aim, resting on a deadpan presentation of the narrator’s words, in which humor results from the clash between what is said and what the reader’s subsequent logical interpretation of the situation is. Many of such instances involve the narrator’s brother, whom he first calls Snort, then Varmint. There is a great amount of rough, unspoken love between the brothers, and part of the humor derives from the unsentimental, yet clearly affectionate, relationship between them. The narrator, as an older brother, expects the newborn baby to become his playmate sooner than realistically possible, and as he realizes his misconception about his baby brother, he says, “At one year of age, he wasn’t really useful for anything yet, but I could see the potential” (2007: Chapter 2 “A Permanent Playmate”). Such optimism is missing from another conversation in which the reader is expected to fill in the gaps and infer the meaning, but the gain is a humorous exchange in which we read the mother’s response to an unreported narrator’s complaint: “Your brother is not defective! He’s just a baby. He will be talking just like you in a few years.” The narrator adds his commentary, saying, “My mother continued to stick up for him, even when confronted with the evidence, which annoyed me. After all, he wasn’t talking, and he wasn’t reading” (2007: Chapter 2 “A Permanent Playmate”).

In these examples Robison uses the insider’s perspective of a person who sees his own logic, even if others do not, to comedic effect. In fact, he stresses logic as a crucial part of his neurodivergent way of thinking and explicitly states so when confronted with others’ demands in situations of small talk and casual conversations which, to him, are difficult to grasp. He characterizes the problem in the following way: “I’m a very logical guy. Psychologists say that’s an Aspergian trait. This can lead to trouble in common social situations, because ordinary conversation doesn’t always proceed logically” (2007: Chapter 20 “Logic vs. Small Talk”). He exposes the problem as part of the “normal” experience, turning the tables on his neurotypical audiences. What is more, when describing a frustrating conversation with a friend, Robison explains it with a significant degree of self-awareness which certainly does not characterize his neurotypical conversational partners, even though it is on him that the stigma of oddness rests. Even though he understands that neurotypical conversations might not be logical, he says, “It’s clear to me that regular people have conversational capabilities far beyond mine”. He admits, “Small talk—or any kind of talk that goes beyond a simple exchange of information—has always been a challenge for me” (2007: Chapter 20 “Logic vs. Small Talk”). He shows with a considerable amount of humor his self-awareness and an understanding of his limitations – which allows him to use the

supposed shortcomings to his advantage and turn them into an asset (if only to be used to produce a humorous narrative).

In majority of the instances, the narrator remains in full control over the humorous effect his anecdotes and turns of the phrase are producing. Sometimes, however, it seems that the humor is unwittingly presented for the reader, as might be the case in the fragment explaining the narrator's efforts to overcome what is perceived as his weakness, i.e., his conversational abilities. The narrator reports:

In an effort to improve my own interpersonal skills, I have studied computer programs that engage in conversation with people. The best programs follow logical pathways to arrive at suitable responses. The results, however, don't always sound natural, and I am not sure that I do much better than the machines. (2007: Chapter 20 "Logic vs. Small Talk")

Whether the idea of improving of what is an essential human skill with the use of machines is aimed to be humorous, or whether the humor results unsuspectedly from a logical approach to problem solving by a very logical person, is impossible to know. The result, however, is humorous either way. In the process of arriving at the most logical solution to the problem he is facing, the narrator dismisses the commonsensical, neurotypical response: "I have observed that a drawled 'Wow!' accompanied by a smile can be an acceptable response to almost anything. But I can't smile on command, and I can't bring myself to act like a moron" (2007: Chapter 20 "Logic vs. Small Talk"). The dismissal only partly derives from an impossibility to act in a neurotypical way; the decision on the part of the narrator – his agency – is clearly the more important factor in choosing the best way to deal with a problem.

Part of the challenge of engaging in a "neurotypical" conversation is that he is often perceived as impolite, so he goes on to discuss a technique he uses when confronted with the necessity to engage in this difficult task: "I learned some years ago to utter a noncommittal 'Woof!' if I need to begin a conversation or fill a silence. People hear that and are not sure what to say, but they don't usually perceive a woof as rude. I try to work with whatever response I get" (2007: Chapter 20 "Logic vs. Small Talk").

This creative way of engaging in what is otherwise an impossible task signals the narrator's refusal to be silenced, or to use neurotypical conversational cues which he considers illogical. He exposes the artificiality of social interaction to suggest that the neurotypical way of engaging in a conversation is just as much of a convention as a neurodivergent one. Without being overly didactic or in any way apologetic, he offers an insight into neurodivergent interaction, situating himself as a producer of cultural value on equal footing with other participants and creators of culture.

4 A Note on the Titles and Terminology

Both Robison and Higashida use terms that require a note of explanation. Robison states, “Names have been a source of difficulty for me as long as I can remember,” and he gives the reason for the predicament, which is that he gives people (and other creatures, as well as places) his own names. This leads to a humorous constataion: “Complaints like ‘I’m not Chubster! I’m Marta!’ are all too familiar to me” (2007: “Montagoonians”). Speaking about other people, and specifically his brother’s naming habits, he calls them “simply wrong” and wonders, “It’s a mystery to me why he would do that, since he presumably has the same genetic material as me” (2007: “Montagoonians”). The lengthy explanation of the logic behind the naming habits of the narrator leads to a short quip, “What is a person with Asperger’s? We are Aspergians” (2007: “Montagoonians”). The term is presented as logical, and no further explanation is offered, as it is ostensibly deemed unnecessary.

Higashida’s text explains what the title suggests it would: namely, the reasons to jump. The narrator states, “when I’m jumping, it’s as if my feelings are going upwards to the sky. Really, my urge to be swallowed up by the sky is enough to make my heart quiver. When I’m jumping, I can feel my body parts really well, too – my bounding legs and my clapping hands – and that makes me feel so, so good.” (2013: Q25).

The boundless joy portrayed in this fragment suggests that the spirit of the text is also to be seen as happiness. Going contrary to what majority of people might think about a non-verbal autistic person, the narrator opposes the portrayal of his experience as “tragic” or “sad.” In fact, both texts are a celebration of humor in a situation which from a neurotypical point of view might not readily be seen as either humorous or positive, and it is precisely this resistance to the neurotypical perspective that offers an added value in both texts, while delivering this uncomfortable – neurodivergent – message of resistance with a sugar coating of humor. This allows for the somewhat bitter news of neurodivergent humor to be swallowed by neurotypical readership.

5 Concluding Remarks

To offer some concluding remarks, I would like to turn to Petra Kuppers who claims that when disability is seen not in terms of tragic lack or deficiency, but rather, as a cultural phenomenon and a mode of living of people engaged in culture making, then:

Disability [. . .] becomes a complex cultural concept that allows researchers to reflect on intercultural nets, on sustainability and community, on rupture and difference. In this way of understanding disability, it is part of a journey of embodiment and enmindment (a term that captures the process-based character of culturally shaped cognitive and mental life). (2019: 3)

Seen in this manner, disability becomes part of the cultural experience of anyone living in a community engaged in the exchange and production of cultural value. In a similar fashion, Bingham and Green remind us that humor “draws on cultural expertise and is mediated through an expert cultural performance” (2016: 17). Humor, an integral part of human experience, is also an important facet of the neurodivergent experience. Thus, it might perform various functions: informative, didactic, and also protective and subversive. As Haller argues, “humor has long been a way for many groups to confront oppression”; Haller refers to humor scholar D. C. Simmons who claims that “protest humor is an established method among oppressed groups” (2020: 133). The authors discussed in this chapter certainly utilize humor in a variety of ways and for various aims. Entertaining, educating, challenging and simply joyful, their texts illustrate what Alison Wilde describes as “the complexity and polysemy of humour” (2018: 20). The common denominator of these very different texts engaging humor in very different ways is that they do not avoid confronting harmful misconceptions about autism while also rejecting the role of a humorist serving the purposes of a neurotypical audience. Theirs is an unapologetic humor to be accepted in its own, neurodivergent way.

Bibliography

- Bergstresser, Sara. 2016. “*The Reason I Jump* by Naoki Higashida: A Reconsideration of Autism, Empathy, and ‘Mind-Blindness’”, in: *Voices in Bioethics* 2: 1–2.
- Bingham, Shawn Chandler/Green, Sara E. 2016. *Seriously Funny: Disability and the Paradoxical Power of Humor*, Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers.
- Burroughs, Augusten. 2007. “Foreword”, in: John Elder Robison, *Look Me in the Eye: My Life with Asperger’s*, Crown: Kindle edition.
- Davidson, Joyce/Orsini, Michael (eds.). 2013. *Worlds of Autism: Across the Spectrum of Neurological Difference*, Minneapolis: U of Minnesota P.
- Ellis, Katie/ Goggin, Gerard/Haller, Beth/Curtis, Rosemary (eds.). 2020. *The Routledge Companion to Disability and Media*, London, New York: Routledge.
- Hadley, Bree/McDonald, Donna (eds.). 2019. *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, London, New York: Routledge.
- Haller, Beth. 2020. “Embodying Metaphors: Disability Tropes in Political Cartoons”, in: Katie Ellis/ Gerard Goggin/Beth Haller/Rosemary Curtis (eds.), *The Routledge Companion to Disability and Media*, London, New York: Routledge: 122–136.

- Higashida, Naoki. 2013. *The Reason I Jump*, Sceptre: Kindle edition.
- Kuppers, Petra (ed). 2019. *Disability Arts and Culture: Methods and Approaches*, London: Intellect.
- McDonagh, Patrick. 2013. "Autism in an Age of Empathy: A Cautionary Critique", in: Joyce Davidson/ Michael Orsini (eds.), *Worlds of Autism: Across the Spectrum of Neurological Difference*, Minneapolis: U of Minnesota P.: 31–51.
- Mitchell, David. 2013. "Introduction", in: Naoki Higashida. 2013. *The Reason I Jump*, Sceptre: Kindle edition.
- Osteen, Mark. 2013. "Narrating Autism", en: Joyce Davidson/Michael Orsini (eds.), *Worlds of Autism: Across the Spectrum of Neurological Difference*, Minneapolis: U of Minnesota P.: 261–284.
- Robison, John Elder. 2007. *Look Me in the Eye: My Life with Asperger's*, Crown: Kindle edition.
- Wilde, Alison. 2018. *Film, Comedy, and Disability: Understanding Humor and Genre in Cinematic Constructions of Impairment and Disability*, London, New York: Routledge.
- Yergeau, Melanie. 2018. *Authoring Autism: on Rhetoric and Neurological Queerness*, Durham: Duke UP.

Ryan Prout

No Laughing Matter? Comedy Soft Spots, Hard Kernels and the Epistemology of Disability in *The Red Chapel*

Abstract: The focus of this chapter is Mads Brügger's *The Red Chapel*, a comedy documentary about North Korea made in 2009. The film uses disability humour to query human rights abuses and the status of people with functional diversity in a totalitarian regime. To contextualise the film's approach, the chapter first establishes a picture of disability in North Korea using statistical and qualitative reports based on the testimony of defectors and on the work of a non-aligned aid worker. It also addresses the role of humour, and restrictions on comedy, in regimented and highly surveilled communist societies. The chapter proposes that the interactions between the visiting Danish theatrical troupe and a North Korean political aesthetic of hyper-able Stakhanovism produces an epistemology of disability farce. Using literature on crip humour and television sketch shows the chapter pays close attention to *The Red Chapel's* inclusion of the reworking for a North Korean audience of *Mrs Christoff*, a celebrated Danish skit. It questions the innocence of representations of functional diversity in absurdist performance.

Palabras clave: *The Red Chapel*, Mads Brügger, Farsa, Humor de discapacidad, Corea del Norte, La Sra. Christoff

Key Words: *The Red Chapel*, Mads Brügger, Farce, Disability Humour, North Korea, Mrs Christoff

1 North Korea, Totalitarianism and Laughter

The North Korean dictatorship is discouraging of comedic approaches to its social and governmental structures, whether these originate at home or abroad. In 2020 the government outlawed "Reactionary Thought and Culture" with new legislation intended to crack down on the influence of South Korean popular culture. Under this new bill, North Koreans have been punished for imitating the speech patterns characteristic of light-hearted television entertainment from South Korea, for dancing, and for singing and telling jokes (Smith 2022). Recent South Korean television

Ryan Prout, Cardiff

programming includes series such as *Extraordinary Attorney Woo* about a lawyer with autism, and *Our Blues*, in which Jung Eun-hye, an actor with Down syndrome, plays a supporting role. Criminalising exposure to South Korean media not only outlaws knowledge of talent shows but also forbids North Koreans from seeing disabled people in dramas such as these.

North Korea's suspicion of levity also made itself felt beyond its boundaries when, in 2014, threats against Sony made by hackers (presumed to come from North Korea) led to a muted release of *The Interview*, a satirical film from the USA in which the still fairly new dictator, Kim Jong-un, was depicted as a closet fan of Katy Perry and of lowbrow American infotainment. On video sharing platforms, travel bloggers and new media journalists have similarly mocked the regime. For example, in his three-part series for *Vice*, Shane Smith includes riotous scenes of a karaoke session in the famous Yanggakdo hotel where he manages to involve his political minders in a drunken rendition of *Anarchy in the UK*. The dangers of crossing the authorities in the host country were demonstrated by the death of Otto Warmbier, an American visitor who was sentenced to 15 years of imprisonment and hard labour, in 2016, for the alleged crime of misappropriating a political poster. Released in 2017, he died shortly after being repatriated, from brain injuries sustained during his forced detention in North Korea (Scherer 2022).

The horrifying circumstances of Warmbier's imprisonment and death demonstrate the unpredictability of how the North Korean regime will react to pranks. Nevertheless, the unyielding surveillance of foreign visitors means that the genre of North Korean travelogues produced by travellers from overseas generally lends itself to farce. Hiding infractions from the obligatory minders, who accompany visitors everywhere, except when they are in their hotel rooms, produces elements of burlesque comedy. The conditions imposed on all photography in North Korea also produce a particular kind of filmmaking where the use of voice in off and post-production commentary compensate for the rigid in situ censorship. Despite the small number of foreign visitors who travel to North Korea annually, there is a plethora of online videos about these trips. The ritualised itinerary followed by tourists in North Korea—the ceremonial visit to the statues of The Great Leader and the Dear Leader, visits to model schools where children perform wondrous feats of singing, dancing, and musicianship, the tour of the inaptly named Demilitarized Zone on the southern border, the lecture about evil American imperialists aboard the captured USS Pueblo etc. etc. —gives these travelogues the character of variations on a set of limited themes. Disability is (almost) entirely missing from the set of themes, an absence in part determined by the Potemkin character of the destinations foreign visitors are allowed to visit and by the invisibility of disabled people in North Korea.

2 Disability in North Korea

In 2013 North Korea signed the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities, and in 2016 formally ratified its adoption of the document's principles. Nevertheless, reports from those who have escaped to South Korea and other countries paint a bleak picture of the situation for people with disabilities in North Korea. For example, Yeonmi Park, known for her memoir *In Order to Live: A North Korean Girl's Journey to Freedom*, describes her astonishment in South Korea both at seeing disabled people in public, and at finding an urban environment partially adapted for people with disabilities. She is emphatic about the vulnerability of people with disabilities in North Korea where, she suggests, they are either confined within family living spaces or in institutions organised like penal facilities (Park 2021). Her recollections are similar to those of other North Koreans who have fled the country. Such testimonies often form the backbone of reports on the status of people with disabilities in North Korea. For example, Janet E. Lord's article on this subject says that "Defectors paint a chilling picture of forced migration and quarantine of disabled persons, disability-selective abortion, forced sterilization of men and women with disabilities, infanticide, and targeted killing based on disability type" (2013: unpaginated). Lord's report draws on the annual white papers on human rights in North Korea published by the Korea Institute for National Unification. In its 2012 publication KINU found that:

Discrimination against handicapped people involves the issue of restricting their residential areas. North Korean defectors have testified that the authorities thoroughly restrict the areas where handicapped people are allowed to reside, especially in cities [. . .] where many foreigners visit. The authorities control the residence of handicapped persons simply because they might leave an unpleasant impression on visiting foreigners. (471–72)

KINU's reports and the testimony of defectors suggest that there is a strong culture of institutionalisation in North Korea. For example, in interviews with KINU, former residents of North Korea describe a policy, stemming from a directive issued by Kim Il-sung in the 1960s, of "rounding up" and relocating little people to concentration camps and "dwarf villages". Other testimonies mention that little people are unable to marry and are subject to forced sterilisation (KINU 2012: 467–471). The invisibility of disabled people, in general, is indicative of a widespread culture of institutionalisation and of confinement:

Half of respondents in a 2011 survey replied that there was severe discrimination against disabled individuals. Polio sufferers, the blind (visually impaired), mutes (speech-impaired), humpbacks, paraplegics, dwarfs or little people, and amputees are rarely seen in North Korea, and the social perception of the disabled is said to be negative rather than positive. (KINU 2012: 42)

Dating from 2014, a dossier on people with disabilities in North Korea compiled by Katharina Zellweger provides both statistical data and insights on the lived experience of functionally diverse North Koreans. Zellweger was based in Pyongyang between 2006 and 2011 in her capacity as the country director for the Swiss Agency for Development and Cooperation. She amassed twenty years' experience as an aid worker assisting the North Korean people. Her perspective on disability is neither that of a disaffected defector nor of someone beholden to the dynastic Kim regime. She uses results from the population census carried out in 2008 to give a sense of how many people in North Korea live with disabilities. Only four of the usual 12 categories used for assessments were included in the 2008 census yielding the following data: "(8.1 percent) reported some kind of disability: sight (2.4 percent), hearing (1.7 percent), mobility (2.5 percent), and mental health problems (1.5 percent)" (2014: 19). Zellweger speculates that "the overall prevalence of persons with disabilities is likely to be significantly higher than that reported in the census" (19). She attributes figures lower than those which might be anticipated to several factors: a reluctance on the part of respondents to declare a disability; the exclusion of data on children below the age of five; and the reduced life expectancy for children with severe disabilities connected to North Korea's poorly resourced health-care institutions.

Unlike North Korean defectors, in her report Zellweger discusses the progress being made in North Korea, albeit of a limited kind, with respect to the rights and quality of life for people with disabilities. In her assessment, in the mid-1990s "The DPRK government began to see first-hand the value of involving civil society to provide assistance to the disabled. With this came recognition that people with disabilities have certain rights and they should be given opportunities to develop their physical, mental, and social capabilities to the fullest possible extent" (16). She underscores the creation in 1998 of what became the Korean Federation for the Protection of the Disabled, a putatively non-governmental organisation that sits under the aegis of the Ministry of Health, benefitting both from local and international resources for specific projects and programs. As case studies, Zellweger refers to the Physical Rehabilitation Centre in Hamhung, North Korea's second largest city, and to the Korean Rehabilitation Centre for Children with Disabilities, in Pyongyang. Her picture of the rehabilitation centre describes a clean and orderly facility with a mixture of outdated and modern equipment, doing its best to provide prosthetic devices and orthopaedic shoes. Noticing the use of flower pots to grow corn, Zellweger observes that "The manager of the center readily conceded that the procurement of food is a serious problem" (37). At the centre for children with disabilities, Zellweger counted a staff of eleven looking after 20 intellectually and physically disabled children between the ages of four and seven. She observed that "Some activities, such as singing and dancing, [were] carried out with the 130

children in the district nursery, in accordance with the concept of inclusive education” (41). The centres Zellweger describes in her report do not figure, to the best of this author’s knowledge, in any of the travelogues, video diaries, or documentaries made about North Korea. This raises a question. Are they the North Korean authorities who prefer not to include these venues on the tours offered to foreign visitors, or do visitors and filmmakers in North Korea simply not ask for visits to such centres to be included as part of their experience?

In her assessment of disability in North Korea, Zellweger does not draw parallels with “Nazi era war crimes”, unlike Janet Lord. Nevertheless, her overview, if optimistic in comparison with other observers’, is also an extremely cautious one. For disabled North Koreans to achieve “equal political, economic, and social opportunities, not to mention opportunities in family life and community based activities,” she says, “much more needs to be done [. . .] requir[ing] intensified efforts both by the government and the international community” (46).

Wherever the truth sits about disability in North Korea—somewhere between the defectors’ reports of concentration camps for little people, and Zellweger’s picture of earnest (possibly showpiece) efforts to improve provision for functionally diverse people—it is clear that in a dictatorial regime already channelling the bulk of very limited resources to militaristic adventures, the situation for those who cannot physically or mentally conform to ableist regimentation is no laughing matter.

3 *The Red Chapel: Surveillance, Disability Farce and Totalitarian Epistemology*

Nevertheless, it is precisely a comedic approach to disability that Mads Brügger applies to his singular take on the DPRK travelogue in *The Red Chapel*, not to make light of the difficulties faced by functionally diverse North Koreans but to use what is most disavowed (in his view) by the regime in order to crack open the facade concealing the crimes it commits against all its people. “Comedy,” the director and impresario says, “is the soft spot of all dictators.”¹

The film documents Brügger’s visit to North Korea in 2009, as leader of The Red Chapel, a comic theatre troupe comprising the talents of Simon Jul and Jacob Nossell. Both Jul and Nossell were adopted by Danish families in the early 1990s,

1 Quotes from *The Red Chapel* are transcribed from the dialogue in English and from the subtitled translation of dialogue in Danish.

from South Korea. The North Koreans may have seen the reception of Simon Jul and disabled comedian Jacob Nossell as an opportunity to score a propaganda victory over their foes in the South. South Korea no longer figures as a sending state in the international adoption network but it was a significant sending country, from the 1950s to the 1990s. The North Korean press has used this as a stick with which to beat the Southern neighbour, *The Pyongyang Times* proclaiming that: “The traitors of South Korea, old hands at treacheries, are selling thousands, tens of thousands of children going ragged and hungry to foreign marauders under the name of ‘adopted’ children.”² Brügger attributes the North Korean authorities’ approval of his project for Danish-North Korean cultural exchange to the public relations possibilities it offered them:

I think the North Koreans greenlighted Jacob, Simon and I because they know good propaganda when they see it. Two adopted Danish Korean comedians returning for the first time to Korea but choosing the North instead of the South. Jacob, as a handicapped person, could also be of use to them. For a long time it has been claimed that handicapped persons in North Korea are either killed at birth or shipped to camps for undesired citizens where they soon will die. Maybe the North Koreans saw in Jacob an opportunity to prove otherwise by being *very very nice* to him.

In 2009, when the film was made, neither of the comedians had made a roots journey to their birthplace. Transferred from South Korea by international adoption to Europe, the comedians can be restored to their birth heritage by the North. Complicating this propaganda coup of restoration to a birth culture, however, is the fact that one of the comedians, Jacob Nossell, has cerebral palsy.

The Red Chapel’s visit to North Korea makes a disabled body unusually visible as Brügger and the comedians follow the path around Pyongyang’s landmarks made familiar by the travelogue genre. During his time in North Korea Nossell never meets another wheelchair user or anyone with an apparent disability. *The Red Chapel* thus underscores the intolerance of socialist societies for the non-normative mind and body. North Korea, with its celebration of Chollima speed and sinewed statues has its own version of the Stakhanovite, the idealised socialist worker with rippling muscles and an inexhaustible enthusiasm for hard labour.³

Pyongyang, its showpiece city, is also a reminder that the socialist metropolis was not designed with any concessions to those who could not use steps to navi-

² This quote is sourced by Tobias Hübinette to an article entitled “Baby-snatching”, by Robert Whyment, published in *The Guardian* on the 20th of June 1973.

³ Chollima is the name given in Chinese mythology to a flying horse. In the 1950s, the indefatigable and swift creature was taken up as the emblem for a Stakhanovite movement meant to accelerate North Korean industrialization and to expedite recovery after the Korean War.

gate the warren of underpasses so beloved of communist urban planners, or climb steps to board the people's trams, metro trains and buses. The North Korean minders who accompany the Red Chapel group everywhere they go, never have to confront this. Jacob uses a wheelchair but the comedians and the director are ushered about Pyongyang in a minibus, like tourists. And, like tourists, they are taken on the tour of a hyper-able metropolitan society peopled by gifted children who sing, dance, and play musical instruments with aplomb.

The exchange element of the Red Chapel's engagement in North Korea supposedly involves collaboration with a children's orchestra. This group is part of the welcome home party put on by the North Koreans for the returning international adoptees: Jacob and Simon take to the stage to be formally returned to the Korean fold, with flowers, music, and hand holding. But there is no one else like Jacob there.



Fig. 1: Simon Jul and Jacob Nossell onstage with North Koreans at the homecoming event (screen grab) (Brügger 2009: 00:24:04).

The North Koreans' lack of familiarity with interacting with people with disabilities is apparent from the outset. Mrs Park, the comedians' English-speaking host and minder, begins by infantilising Jacob, for which Simon Jul reprimands her. Within hours of making Jacob's acquaintance, Mrs Park says she feels like a mother to him. She becomes very tactile in her interactions and he will later say that he feels smothered by her demonstrative affection. Brügger speculates in his voice over that Mrs Park was trained to use English as an army interrogator. The reaction that Jacob brings out in her sets up a curious contradiction between brutal mannerisms reminiscent of the militia and an effusive sentimentalism. Jacob is there to make people laugh: his minder reacts to him in the register of melancholy.

By taking a comedy show featuring disability humour to Pyongyang, a showpiece of hyper ableism, it is as if Brügger were turning inside out the formula Sharon Snyder and David Mitchell conceived to identify how disability is both essential to, and denied by, narrative structure: “disability serves as the *hard kernel* or recalcitrant corporeal matter that cannot be deconstructed away by the textual operations of even the most canny narratives or philosophical idealisms” (2000: 49). In *The Red Chapel*’s flipped approach to this hard kernel, Brügger arguably makes disability comedic in order to use it to deconstruct what he sees as the theatre put on by the Kim dynasty in which all other North Korean citizens are obliged to perform. Applied to North Korean society, a recalcitrant and comedic disability will show it up as a grotesque socialist theme park built on lies and fantasies.

Made five years before North Korea ratified the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities, and before the changes observed by Zellweger, *The Red Chapel* documents what purports to be a cultural exchange between Denmark and the DPRK. The idea Mads Brügger pitched to the regime’s cultural administrators centred on a performance in Pyongyang by Danish stand up comedians in which they would collaborate with talented young North Korean musicians and singers. Brügger called the company he would bring to North Korea The Red Chapel, a name designed to sound socialistic and thus to appeal to the bureaucrats. As we learn from the film, however, the name of the troupe in fact refers to Die Rote Kapelle, a cryptonym used by German counterintelligence to designate loosely affiliated pockets of resistance to Nazism. The premise for the cultural exchange, then, rests on an engineered, farcical, miscommunication between the two parties involved. The nomenclature perceived by the hosts as pro-communist in fact codes the visiting entertainers, for those in on the joke, as belonging to a line of covert adversaries of brutal dictatorship.

The mismatch between what the North Koreans understand as the Red Chapel’s intentions, and what the film’s audience knows to be its real intentions, produces humorous situations and, in turn, the compartmentalisation of intelligence about the project is structured like a joke. The North Koreans cannot know the punchline while *The Red Chapel*’s audience abroad will perceive it through the director’s commentary added to the footage at a distance from the surveillance of Kim Jong-Il’s censors. Disability—and the question of its visibility or concealment—becomes imbricated in this epistemology of farce because one of the members of the Red Chapel has cerebral palsy. As Brügger puts it, in the unlikely event that the North Korean minders could understand Danish, what Jacob himself calls his “spastic Danish” would defeat their foreign intelligence efforts.

For the length of The Red Chapel’s stay in North Korea, every day Brügger must hand over the digital recordings he has made for approval by the authorities. He has to be cautious about what he says. Jacob can be more spontaneous.

This means in turn that, in effect, Jacob becomes the only member of the group able to speak freely. In the context of North Korean total surveillance, his disability becomes enabling. It also establishes a parallel narrative of open critique of the regime that sits alongside the carefully policed words of Brügger and Jul. While his compatriots parrot the required formulaic praise of the Kims and all their works, Jacob can speak his mind.

Throughout the film, the Red Chapel troupe and the North Koreans play a game of hide and seek, where visibility is structured around knowledge of disability and humour. As Brügger emphasises throughout the film, the invisibility in the showcase city of Pyongyang of people who are functionally diverse, either physically or mentally, suggests that disability is either hidden away or, worse still, that people with disabilities are made to disappear before their perceived imperfections can interfere with the narrative of a socialist paradise. The director sees Jacob's disability as essential to his goal of cracking open the North Korean regime's protective carapace of falsity: "I wasn't sure about anything. I only had my working theory, that, somehow, by *using Jacob as the X factor*, I could achieve what no-one had before, [and] expose the very core of the evil of North Korea [. . .] I was eagerly awaiting the defining moment, the moment when the naked truth about the North Korean mentality would appear" (emphasis added).

The film's intended audience, outside North Korea, will understand from Jacob's uncensored spastic Danish, and from Brügger's editorial commentary, that Jacob and Simon are not objects of humour but are instead facilitating it. The contrast proposed by Reid et al. is useful for appreciating the distinction: "We use the term disability humor to mean any humor that centers disability or is offered by disabled persons. When we specifically discuss 'humor' that is denigrating, we use disabling humor" (2006: 631). Outside this epistemological game, Jacob is at pains to insist on his routines' disability humour, as opposed to disabling humour. After the dress rehearsal at the National Theatre, where the North Koreans at first appear flummoxed, he says himself, and asks Brügger to repeat that "We want to make fun of ourselves and have them laugh at us." The problem with the hosts' reaction is not so much that they laugh from the wrong place, but that they do not laugh at all. For them to engage with disability humour, they would have first of all to recognise Jacob's disability and then to recognise that in his own culture and society, he is sufficiently at ease with it in order to trust that audiences will laugh with him, and not at him. As we will see in the heavy amendments that the North Korean theatrical director makes to the Danish sketches, seeing disability on stage, at all, seems to be problematic. On the other hand, elsewhere, *The Red Chapel* shows us scenes where North Koreans from the same age group as Jacob and Simon appear to be completely at ease with them.

In a scene shot in a forested area somewhere outside Pyongyang, Brügger is at pains to point out similarities with the Third Reich and the dissonance between projections of joviality and the brutal reality of persecution of physical or mental non-conformity, whether acquired, or innate. On the other hand, stripped of this editorialization, what we see is that Jacob and some young North Korean women are enjoying the company of each other. The women do not appear to laugh at him. They have fun together racing his empty wheelchair with him around a planted rotunda, an activity which centres, rather than conceals, an artefact of disability.

In several episodes of *The Red Chapel* we see that Mrs Park, the interpreter and minder who accompanies the members of the troupe everywhere they go, is overcome by emotion. She breaks down at the ceremonial visit to the statues of the Great and Dear Leaders, and cries, almost uncontrollably, in another scene as a result of what she refers to as “national emotion”. The limiting of affect to expressions of sadness and grief reflects the severe policing of humour in tyrannical and communist societies, something which complicates an understanding of how to gauge the demarcation in *The Red Chapel* between disability and disabling humour. The confluence of disability and humour in a socio-political context where both are disavowed is difficult to register. By bringing both disability and comedy to North Korea Brügger confronts the regime with expressions of identity that it finds difficult to assimilate in isolation, much less in combination.

While North Korea has officially embraced a political philosophy of Juche, rather than communism, its social structures and philosophy are clearly still embedded in Soviet models.⁴ *The Red Chapel* indirectly references this in its opening sequence where the credits appear over footage of a Soviet state visit to North Korea. *Petruska* and bouquets are exchanged as North Korean and Russian communists celebrate together the joys of ableism as represented in a masterful interpretation of Stravinsky’s ballet. As Sarah Phillips reminds her readers, “the Soviet state, where everyone was happy and was joyfully building communism, did not foresee special needs” (2009: unpaginated). Asked about the USSR’s plans for participation in the first Paralympic games, in 1980, a testy Soviet bureaucrat barked that “There are no invalids in the USSR.” This wishful thinking on the part of the official was, as Phillips observes, put into practice by Soviet policy: “The social isolation of people with disabilities allowed other members of Soviet society to

⁴ The Juche idea, the official state ideology of North Korea, was adapted from Marxism-Leninism by Kim Il-sung and Kim Jong-il. The name “Juche” derives from the Japanese translation of “subject.” The ideology emphasizes national self-reliance and loyalty to the leader.

forget about them. [They] were considered subjects to be cared for and controlled, not active agents or stakeholders” (2009: unpaginated).

The strong ableist preferences of the Soviets are taken to an extreme in North Korea. In the Kim dynasty, it is a crime to fold a picture of one of the leaders or to take a photograph of a statue of a former leader that in any way cuts up or fragments the body. The leaders are model citizens and this model always has two arms and two legs. This paradigm is extended to the showpiece capital city. Brügger says it is reminiscent of an apocalyptic urban landscape after detonation of a neutron bomb, emptied of people. When they are not absented, they run like clockwork. *The Red Chapel* shows up Pyongyang as a hyper-ableist habitat, a city of striving Stakhanovites with boundless energy, enthusiasm and physical ability.

As Miruna Jacob observes in her assessment of how humour worked in communist Romania, jokes were problematic because they could point to defects, or abnormalities, which were not supposed to exist. “In a totalitarian state [. . .] where the state is basically everywhere, almost all forms of humour are political and almost any joke is subversive because it contains an attack [on] a chimerical, failed system, which in fact did not want to be the object of anyone’s laughter” (2017: 335). Other scholars of humour under communism, such as Christie Davies, find that comedy in the former regimes modelled on the USSR may have worked as a safety valve, facilitating the longevity of oppressions; or, that humour may have been a pressure gauge, with an increase in political jokes indicative of impending collapse. Christie refers to Alan Dundes’s calculation that “the more repressive the regime, the more numerous the political jokes” (2007: 295), a formula that would seem to be tested by North Korea, and its anti-humorous law against reactionary thought. Davies is sceptical of assertions that humour by itself can be an effective form of anti-communist resistance. “Jokes are a thermometer, not a thermostat,” she says, adding that “they can be used as an indication of what is happening in a society but they do not feed back into the social processes that generated them to any significant extent” (2007: 300).

If Davies is right, Brügger’s goal of cracking North Korea with disability humour may be unachievable. Reid et al. also point to the difficulty of ascertaining when, where, and how disability humour works counter-culturally: “Self-denigrating humor could be seen as therapeutic or not, and disabling humor as all in good fun or not, so disability humor can either sustain or challenge the status quo. Precisely when it does which is impossible to determine, because humor is [. . .] dialogic and contextually grounded” (2006: 632). On the other hand, the combination of comedy and disability in *The Red Chapel*’s social experiment may provide a particularly sensitive gauge since, as Susanne Hamscha notes “What kind of laughter a culture socially approves or disapproves of reflects the status and value assigned to disability and is a good indicator of the dominant discourses

that shape public discussions about disability” (2006: 361). The blanket disapproval of humour in North Korea corresponds with the general absenting of disability from the country’s social and urban spaces, a congruence demonstrative of how the intersection of humour and disability works in extremis.

4 *Mrs Christoff*: Innocence, Disability and Disappearance

Brügger stresses the immense cultural divide between Denmark and North Korea. In spite of the fact that the *The Red Chapel* is a bogus comedy theatre company, his narrative suggests that careful thought, particularly about what would travel well, was given to preparation of the content for the show in Pyongyang. He says:

Because it was going to be a cultural exchange I decided to introduce the North Koreans to one of the *most innocent*, classical Danish comedy sketches, which is the sketch about Mrs Christoff. She is a senior citizen transvestite who has a strange relationship with a shop owner who talks like a spastic [. . .] To make it as good as possible, we even did a workshop with [Tommy Kenter and Per Pallesen] the Danish actors behind the original sketch. [emphasis added]

The scenario that Jacob Nossell and Simon Jul reproduce in this sketch for their North Korean tour is recognisable, to Danish audiences, at least, from *Dansk Natargas*, a series shown on terrestrial television in Denmark between 1981 and 1986. For their humour, sketches in the show used puns, absurdity, incongruity and the physical presence of the able-bodied performers. The series was shown at a time when the range of media outlets was limited and when popular programming could still achieve significant viewing figures. Some of the characters from the recurring sketches in the series have entered the Danish national consciousness, including Tommy Kenter’s creation, Mrs Christoff, the elderly and hearing impaired cross dresser, and Mr Mathiesen, Per Pallesen’s comic grocer who walks as if he might have impaired movement, or as if drunk, wears a pack of Lurpak butter attached to a neck collar, and projects his tongue in his mouth when he speaks, changing the appearance of his face and the style of his speech production.

The Red Chapel’s first rehearsal in Pyongyang, mostly comprising a scatological retake on Hans Christian Andersen’s *The Princess and the Pea*, leaves the North Koreans stony faced and silent. The lack of rapport with the audience is particularly troubling to Jacob who enlists Brügger to impress upon the hosts that what they are doing is comedy: “You need to explain to them that we are not trying to impress



Fig. 2: The original *Mrs Christoff* sketch (left) (Superdanskeren. 2011: 00:05:12) and The Red Chapel's recreation of it (right) (Brügger 2009: 00:32:21) (screen grabs).

them: we want to make fun of ourselves.” Jacob’s discomfort with the lack of interaction with the audience at the rehearsal is illuminated by Reid et al.’s contention that “Disability humor resists privileging a single perspective and *gains legitimacy only through audience response.*” (2006: 632, emphasis added). Without a connection to the audience, the distinction between disabling and disability humour is lost.

Later on, the North Korean artistic director, Jong Se Jin, warms to the *Mrs Christoff* sketch. The slapstick elements of the spring snakes—textile structures that expand out of jam jars and cans—the whistles, and the drab grocers’ coats of the *Mrs Christoff* sketch appeal enough to the North Korean director for him to take this material as the basis for what he refashions into a new sketch built entirely around slapstick and non-linguistic communication. It is the element of the show about which he is most enthusiastic, using it as the basis for a routine casting Nussell and Jul as brothers in a travelling double act.

Jong Se Jin’s enthusiasm for *Mrs Christoff* perhaps calls into question the innocence of the skit. As Margaret Anne Montgomerie observes: “The comedy sketch show format only functions successfully when there is immediate audience recognition of stereotypical situations and/or characters. The joke is often centred on a disruption of the expectations generated by the stereotype or on a clash of stereotypes” (2010: 98). Is this part of the show the one that is most accessible to the North Koreans, not on account of its innocence, but due to its use of broad stereotypes that cut across linguistic and political boundaries? And, if this is so, are these stereotypes of *disability*? In her analysis of disability in the TV sketch show format, Montgomerie underscores the centrality of “Visual excess and abject typeage [that provide] an iconographic embodiment of the stigma associated with the abnormal and marginal” (2010: 96). In spite of his enthusiasm for *Mrs Christoff*, Jong Se Jin nevertheless changes the content substantially. Brügger observes that these edits:

Surgically removed everything of Danish origin from the comedy show and replaced it with a story and content made by Jong Se Jin. If our comedy show had suffered from a lack of logic, continuity, as well as quality, the North Koreans replaced it with a show which was even more bizarre and grotesque. The only Danish elements that survived the censorship were some rudiments of *Mrs Christoff* which seemed to have impressed the North Koreans.

Notably, in his reworking of the content, Jong Se Jin recreates Jacob's character as someone whose disability appears to be simulated. In this much, and albeit unwittingly, he reinstates an element of the original sketch on which The Red Chapel's routine was based, that is, the able-bodiedness of the performer who simulates spasticity. Jacob is left confused by Jong Se Jin's removal of him to the side-lines and by the instruction that he is to *play* disabled. Brügger and Jul, on the other hand, exchange confidences conveying between themselves a knowledge of something entirely non-innocent about Jong Se Jin's stage directions: they are ableist and intended to remove disability from sight. Brügger advises Jul to keep to himself anything more he might want to say about this. In this, we see again that the determination of what is comedic, and how the non-normative body should be staged, creates an epistemology of disability farce.



Fig. 3: Jong Se Jin reworks *Mrs Christoff* (left) (Brügger 2009: 00:34:54); Jacob is puzzled by his new role (Brügger 2009: 00:38:16) (right) (screen grabs).

Brügger's interpretation of Jong Se Jin's revisions accentuates a peculiarly North Korean and sinister ableism in them. He finds that Mr Jong's reworking of the material effectively absents Jacob from any speaking part and also erases him from the stage as a disabled performer, and with this, also erases disability. However, if one leaves aside, for a moment, the North Korean political context, what also stands out is Jong Se Jin's adaptive response to being confronted by the need to take a set of routines that include material dependent on narrative storytelling and fashion them into something that will connect with an audience of North Korean youth and dignitaries—no easy task.

Does he light on the possibility of expanding the non-linguistic content, particularly the *Mrs Christoff* sketch, building on the slapstick and pratfalls, to create

a show that is more, rather than less, visual and physical? Since there is no dialogue, how would the North Korean audience, or any audience, for that matter, surmise that Jacob, who, in his everyday life, and as a performer, gets into and out of his wheelchair, is only simulating disability? Even if Mr Jong's motives are ableist and censorious ones, his goal of finding something in the foreign comedians' routine that traverses Danish and North Korean theatrical culture could also be seen as amplifying the disability content as this more effectively crosses boundaries and cultures.

When the Danish comedians' communication is restricted by the North Korean stage director's remake to whistling and facial expressions, there is inevitably an intensified focus on the corporeal humour of slapstick and pratfalls and this perhaps intends other questions about what it means when universal humour is perceived in putatively ungainly bodies, infirmity, and in non-normative movement and gait. Are the funny walks of Mr Bean and Monty Python ableist too?

5 Pixels, Post-Modern Irony and Disability Nonconformity

Mads Brügger asserts towards the beginning of *The Red Chapel* that comedy is the soft spot of all dictatorships. By linking comedy and disability, in the body and performance of Jacob Nossell, his cultural exchange confronts the host country with ridicule, and with a ridicule, furthermore, that is articulated by someone whose functional diversity represents the non-conformity that North Korea cannot tolerate. The famous Arirang games epitomise the conformity and sameness expected of model North Koreans as thousands of citizens are reduced to pixels holding up the cards that make the impressive mosaics illustrating the stadium behind the perfect routines performed by gymnasts and dancers. There is no room for difference here.

Simply by being in Pyongyang, Jacob Nossell challenges the conformist basis of the dictatorial society. What is arguably more radical on Brügger's part is to make his disabled nonconformist a comedian: if laughter implies community then when the North Korean audience for *The Red Chapel's* show laughs with the performers, they are also tacitly acknowledging that disabled people are, or could be, part of their collective. If those of us who think of ourselves as being enlightened about diversity must sometimes struggle to connect disability and comedy, how hard must it be for a society like North Korea's, where disability is simply erased or disavowed, to rethink the subject in this way? Some reviewers, such as

Neil Genzlinger, were dismissive of *The Red Chapel*, claiming that it had nothing new to say about North Korea or dictatorship. However, such reviews overlooked the film's very unusual exploration of the politics of disabled comedy.

The serious side of the experiment surfaces intermittently throughout the film, as when Brügger reflects on one of the outings on which The Red Chapel troupe are taken by their minders. A picnic at a sylvan beauty spot prompts the director to say:

All the time I kept thinking about the network of labour and death camps hidden by the green hills that pass you by as you drive along the deserted highways of North Korea. In these camps, complete families, in three generations, vanish without a trace, for small crimes, such as sitting on a picture of the Great Leader. Unspeakable horrors take place in these camps.

At the same time, however, we also see that the exemplary young citizens chosen to socialise with the visitors from Denmark interact with them in a way that, on the surface at least, seems natural. Though much of the exegesis in the film is Brügger's—indeed, a criticism that could be made of the film is that the interpretation is given over almost entirely to Brügger—it is Jacob who articulates the breach between appearance and reality prompted by his interpolation as a disabled comedian in Pyongyang's daily theatre. He says "It's psycho, because they're really nice to me. At the same time I clearly sense the contempt they have for me and that gives me paranoia big time." The strain of trying to reconcile himself to this two-facedness culminates in a breakdown and Jacob rebukes Mads Brügger harshly. The episode prompts questions about the ethics of using disability as a totem of democracy and progressive politics with which to taunt one of the world's most repressive dictatorships.

The final days of the Red Chapel's visit to North Korea coincide with enormous parades and pageantry throughout Pyongyang celebrating the anniversary of the state's foundation. Unexpectedly, as much for the filmmakers, apparently, as for the audience, members of the visiting comedy troupe are invited briefly to take part in the main military parade through the city. Oddly, on the basis of what we know about everything foreign visitors see and do being pre-scripted, the moment where Mrs Park launches Brügger, and Jacob—in his wheelchair—into the flow of the parade, looks relatively spontaneous.

What may have started as a Danish filmmaker's comedic stunt ends with a man in a wheelchair taking part in one of the regime's sacred rituals. Brügger is afraid that even without knowledge of postmodern irony, someone in North Korea will figure out what is going on and, in this calculation, reveals that this is what he sees himself as being involved in—an exercise in postmodern irony. And disability is arguably the mirror being held up to this fossilised form of commu-



Fig. 4: Mrs Park, her assistant, and Jacob join the victory celebrations (Brügger 2009: 01:08:21) (screen grab).

nism to reveal its absurdity. As uncomfortable as he is at being dragooned into this festival of militarism, Jacob may be the one to have the last laugh. Brügger tries to persuade him to make the salute with his fist, to conform, if only for appearances, or if only for the film, and he will not.

Jacob's earlier breakdown prompted Brügger to question the premises of The Red Chapel project: "If the North Koreans were using Jacob for propaganda purposes, so was I. Maybe in a more cynical and manipulative way. It was, after all, not the Dear Leader, who had persuaded Jacob to come to North Korea." Jacob arguably reclaims his personal and political agency in the military parade. It is not only the fact that the event is being broadcast on North Korean television that risks exposing the postmodern irony that informs the Danish comedians' presence in Pyongyang. Jacob's refusal to make a militaristic gesture, whether for the North Koreans, or for Brügger, also exposes the farce. The North Koreans can see that his resistance is not about what he can or cannot do; it is about what he will and will not do. He surprises Brügger again when the troupe's members take their leave of Mrs Park. It is Jacob who diffuses the tension created when Mrs Park is asked the difficult question about where all the other disabled people have been during the company's visit to North Korea. He summons the farce back into being—no longer for comedy purposes but for diplomacy (and perhaps also out of regard for Mrs Park)—by suggesting that meeting disabled North Koreans is something he can do on a future visit.

Genzlinger's assessment of *The Red Chapel* was that it is "Sloppy, even by guerrilla filmmaking standards" and that it "has no revelations to offer that are worth the *slog* of watching it" (2010: 3, emphasis added). This chapter has proposed, by contrast, that the film has value in delineating the difference between disabled and disability humour and doing so in a way that brings to light not only the excision of disability from the hyper-ableist pageantry that passes for everyday life in North Korea but also from popular depictions of North Korea made overseas. Genzlinger's assessment overlooks both the historical origins of The Red Chapel moniker and the film's demonstration of the capacity of disability humour to articulate difficult questions that exceed the politics of identity.

Filmography

- Brügger, Mads. 2009. *The Red Chapel*, Kino Lorber Films. DVD.
- Park, Yeonmi. 2021. *What Happens if You Become Disabled in North Korea?*, in www.youtube.com/watch?v=H9yLU1IEfsk [2.01.2023].
- Rogen, Seth, and Evan Goldberg. 2014. *The Interview*, Columbia Pictures. DVD.
- Scherer, Klaus. 2020. *What Happened to Otto Warmbier?* [Deutsche Welle Documentary], in www.youtube.com/watch?v=-rZkdPXP6H4 [2.01.2023].
- Smith, Shane. 2011. *Inside North Korea* [Vice Documentary], in www.youtube.com/watch?v=OtuFaEy4jzE [11.01.2023].
- Superdanskere. 2011. *Dansk Naturgas: Per Pallesen og Tommy Kenter som "Mathiesen og fru Christoff"*, in www.youtube.com/watch?v=igZdKA5NTeg [11.01.2023].

Bibliography

- Chubb, Danielle, and Nazanin Zadeh-Cummings. 2023. "International Engagement with North Korea: Disability, Human Rights and Humanitarian Aid", *Third World Quarterly* 44.1: 134–151.
- Davies, Christie. 2007. "Humour and Protest: Jokes under Communism", *International Review of Social History* 52: 291–305.
- Genzlinger, Neil. 2010. "A Fake Danish Comedy Troupe Goes to North Korea, with Strange Results", *The New York Times*, 29 December: 3.
- Hamscha, Susanne. 2016. "Crip Humor", in: René Hoogland (ed.) *Gender: Macmillan Interdisciplinary Handbooks. Sources, Perspectives, and Methodologies*, London: Macmillan: 349–62.
- Hübinette, Tobias. 2003. "President Kim Dae Jung and the Adoption Issue", *Korean Quarterly* Spring: [unpaginated PDF on author's personal website].
- Jacob, Miruna. 2017. "Humor as a Survival Technique During Communism in Romania", *Interlitteraria* 22.2: 332–240.
- Korea Institute for National Unification. 2012. *White Paper on Human Rights in North Korea 2012*.
- Lord, Janet E. 2013. "Nothing to Celebrate: North Koreans with Disabilities", *Foreign Policy in Focus*, 3 December, in <https://fpif.org/nothing-celebrate-north-koreans-disabilities/> [05.06.2024].

- Mitchell, David T. /Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Montgomerie, Margaret Anne. 2010. "Visibility, Empathy and Derision: Popular Television Representations of Disability", *ALTER: European Journal of Disability Research* 4: 94–102.
- Park, Yeonmi. 2016. *In Order to Live: A North Korean Girl's Journey to Freedom*, Penguin: Harmondsworth.
- Phillips, Sarah. 2009. "There are no Invalids in the USSR: A Missing Soviet Chapter in the New Disability History", *Disability Studies Quarterly* 29.3; unpaginated.
- Reid, Kim, Edy Hammond Staughton, and Robin Smith. 2006. "The Humorous Construction of Disability: 'Stand-Up' Comedians in the United States", *Disability and Society* 21.6: 629–64.
- Smith, Nicola. 2022. "North Korea Punishes Troops for Singing and Telling Jokes", *The Telegraph* [online], 14 September. <https://www.telegraph.co.uk/world-news/2022/09/14/north-korea-punishes-troops-singing-telling-jokes/> [05.06.2024].
- Zellweger, Katharina. 2014. "People with Disabilities in a Changing North Korea", Shorenstein APARC Working Paper.

Alejandro Fabián Gasel

Rumor, sarcasmo y burla en el desastre lento. Lectura de la narrativa argentina reciente sobre y desde la diversidad funcional

Abstract: This chapter explores the textualities that thematize disability in their uses of language linked to humor through rumors, mockery, and sarcasm used in different enunciative policies within travel or biographical narratives such as María Moreno's: *Banco a la sombra* (2019) or Aurora Venturini's: *Las amigas* (2020) or Verónica Suckaczer's: *Entre dos mundos, mi vida como hipoacúsica* (2018). In this framework, different interventions by authors who write from disability and enunciate from that agency (Suckaczer or Silvestri) bring about a type of discursivity marking the obstructive and moralizing conditions that both State and Parastate enabling devices place on bodies outside the norm. Added to this is the study of humor as a strategy where subalternity can sneak in and alter the strategies and tricks to turn around the moralizing discourses that pigeonhole bodies. In this chapter, humor, subalternity, and disability form an alliance that is placed on the stage where agents and their statements show that laughter goes hand in hand with resistance and joyful passions.

Palabras claves: Narrativa Argentina, Discapacidad, Humor, Burla

Key Words: Argentinian Literature, Disability, Humor, Mockery

soy el desarrollo en carne viva
Calle 13 (2010)

1 Introducción. Conexión discapacidad-subalternidad-humor

Este capítulo explora las textualidades que tematizan la diversidad funcional en usos de la lengua vinculados con el humor. Se analizan diferentes políticas enunciativas a través de la burla, el sarcasmo y los rumores puestos en uso, en un arco

Alejandro Fabián Gasel, Wuppertal/Río Gallegos

que comprende narrativas de viaje y también biográficas: *Banco a la sombra* (2019) de María Moreno, *Las amigas* (2020) de Aurora Venturini o *Entre dos mundos, mi vida como hipoacúsica* (2018) de Verónica Sukaczer.

En este marco, existen diferentes intervenciones autorales que escriben desde la discapacidad, enuncian desde esa agencia —como en los casos de la ya mencionada Verónica Sukaczer o de Leonor Silvestri¹ (2016)— y posicionan un tipo de discursividad donde se exponen las condiciones obstruyentes y moralizantes que los diferentes dispositivos capacitantes —tanto estatales como paraestatales— proyectan sobre los cuerpos fuera de la norma. A esto se añade el estudio del humor como una estrategia mediante la cual la subalternidad puede escabullirse y alterar los preconceptos dominantes: el humor como activador de tretas para dar vuelta los discursos moralizantes que encasillan los cuerpos catalogados como “discapacitados”.² Humor, subalternidad y discapacidad traman, en este capítulo, una alianza que es, a la vez, un escenario donde los agentes y sus enunciados exponen la risa como reivindicación de la resistencia y de las pasiones alegres.

Hacia 2020, y gracias a un estudio epistolar entre Américo Castro y María Rosa Lida de Makiel, conocemos la relación íntima entre estos dos intelectuales de entre guerras: un señor español, que estuvo en condición de exiliado y que pasa por Argentina para culminar su carrera en Estados Unidos, y una mujer argentina que vive entre los pasillos de la Universidad de Berkeley intentando perfilar su carrera académica.

Para el caso de Lida de Makiel se destacan cuatro publicaciones que tematizan su obra (Marcela Croce 2021; Oscar Conde 2019; Miranda Lida 2014, 2019). María Rosa Lida (1910–1962) fue una erudita y una investigadora sagaz, autora de

1 En el trabajo de Andrea Ostrov (2019) se analiza el texto de Leonor Silvestri a partir de pensar la categoría enfermedad y sus formas de encapsulamiento en la escritura literaria de Silvestri. La autora cita a Susan Sontag, para decir que las enfermedades no son únicamente patologías físicas o mentales; son además construcciones sociodiscursivas, portadoras de valores y significaciones culturales específicas e históricas. Por esta razón, su diagnóstico implica una determinada construcción, ubicación y categorización del sujeto enfermo siempre atravesada por connotaciones morales e ideológicas. Teniendo en cuenta estas hipótesis, la autora revisa el campo de significaciones y potencialidades que recubren la enfermedad en *Games of Crohn* (2016) de Leonor Silvestri, en virtud de las desestabilizaciones identitarias y desterritorializaciones corporales que habilita.

2 Nos interesa mantener el uso de discapacidad porque han sido las asociaciones de discapacitados que han propiciado ese uso. La decisión responde a respetar ese uso. Un impacto de esto puede ver en la nominación del título “Profesorado de Educación Especial con orientación en Discapacidad Auditiva” o “Profesorado de Educación Especial con orientación en Discapacidad Intelectual”, nominaciones reguladas a nivel nacional por el Instituto Nacional Docente en un signo de respeto al uso aceptado en varios congresos y conferencias de asociaciones de discapacitados.

libros monumentales que se convirtieron en referencia ineludible. Sin embargo, no logró desempeñarse como profesora sino de manera esporádica, lo que le vedó la posibilidad de formar discípulos. Esta circunstancia se debió en parte a que sus maestros —Amado Alonso y Américo Castro— creyeron que la sabiduría de la discípula correspondía antes al ámbito silencioso de las bibliotecas y archivos (y a la producción hiperespecializada para los conocedores) que a la labor cotidiana de despertar el interés en los alumnos. Otro condicionante fundamental fueron las estrictas reglas de la Universidad de Berkeley, donde trabajaba su marido Yakov Malkiel, que le impidieron acceder a un cargo. Rodeada por hombres que no podían competir con su formación y tampoco necesitaban hacerlo para obtener beneficios inmediatos, quedó opacada por el modo en que se relacionó con ellos y en que se plegó a las condiciones de un mundo intelectual y a una cartilla doméstica que recomendaban que se mantuviera en un discreto segundo plano. A partir de la edición de Oscar Conde (2019) de la correspondencia de Lida de Makiel con Américo Castro contamos con la posibilidad de retratar un perfil de esta intelectual que circuló desde el Sur y Norte globales. La indagación de dicha correspondencia, que se produjo a lo largo de quince años, nos permite reconocer la condición ancilar que María Rosa Lida supo ejercer: al detenernos en esos intercambios epistolares, aparece un uso del humor muy particular que, como analiza Marcela Croce (2021), habilita un tipo de análisis donde el humor se convierte en un dispositivo, un arma de defensa, de la condición de subalternidad en que Lida se encuentra con respecto a Américo Castro.

El intercambio que recuperaremos aquí corresponde al momento en que ellos dejan de escribirse, es decir, la instancia de un hiato entre ambos debido a que el maltrato del maestro español se ha hecho insistente y no hay otra forma posible de manifestarlo por parte de nuestra intelectual. Américo Castro, en su lugar de maestro hegemónico, reprocha en una ocasión a la alumna y, en sucesivas cartas, sostiene un sistema de violencia oculta. Poco más de dos meses más tarde, María Rosa Lida revela el hastío que le produce el reclamo insolente de Castro, quien la obliga a revisar las múltiples formas de opresión y sometimiento por parte de quien afirma quererla y, precisamente por tal motivo, se siente habilitado a reprocharla con mayor libertad.

Frente a este ataque y a estas formas de violencia simbólica por parte del hombre blanco del patriarcado ibérico, las formas de respuesta y de defensa de María Rosa —incapaz de contestar en términos enfáticos para no destrozar un vínculo con un corresponsal ensoberbecido que laceraba a conciencia— se afianzan en su función de filóloga, que se sustrae a los territorios discursivos en los que su erudición podría flaquear o producir hipótesis desatinadas, y arriesga que los métodos de Castro no son más científicos, sino meramente más individuales y los arrojan a una certeza improbable fuera de su propio ejercicio: “el género

de interpretación que Vd. propone exige requisitos de sabiduría y sagacidad que no es fácil hallar fuera de A.C. lisa y llanamente” (MRL a AC, 2 de abril de 1951, Conde 2019: XX).

En un breve repaso de lo expuesto en esta larga introducción, razonamos que, para organizar este capítulo, nos interesa pensar la discapacidad o diversidad funcional a partir de la literatura, pero para ello nos vamos a centrar no solo en una mirada textualista sino también y fundamentalmente en las trayectorias concretas de los agentes productores de esas textualidades y en ciertos usos enunciativos que aparecen en las redes sociales y en noticias de diarios. Antes de centrarnos en los textos, vamos a realizar un recorrido por los marcos discursivos de circulación donde los textos que vamos a analizar funcionan, se publican o se reciben. Estos contextos serán caracterizados como “desastre lento” debido a las múltiples paradojas que se producen a la hora de conceptualizar o tematizar la discapacidad o decidir sobre la misma. Sobre este aspecto nos detendremos más abajo, en el apartado 2.

Los agentes elegidos para esta exposición enuncian *desde* la discapacidad: Aurora Venturini desde la senilidad, dirá Maxilimiano Crespi (2020), desde su minusvalía, dice Liliana Viola (2020); Verónica Sukaczer desde la hipoacusia. Sus textos no buscan ser testimoniales, sino que operativizan su lugar de enunciación como una estética teórica para mostrar la productividad que es posible desde ese lugar. El apartado 3 abordará esta cuestión.

2 Marcos discursivos de circulación / Argentina, un desastre lento

En un programa de Seminario ofrecido en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Plata nuestra colega de Wuppertal, Cécile Stehrenberger (2022) nos enseña a pensar en la cuestión de los desastres lentos respecto de los conflictos socioambientales, las formas de los quiebres ecológicos derivados del accionar humano en su relación dañina con la naturaleza. Algo que la comunidad mapuche, en el centro de la Patagonia, llama *terricidio*.³

³ Es la forma con la que las comunidades mapuches han decidido nombrar la situación ambiental donde se mata, se asesina, a la Madre Tierra. El concepto de “terricidio” fue creado por el Movimiento de Mujeres Indígenas del Buen Vivir y desarrollado más ampliamente durante el Campamento Climático: Pueblos contra el Terricidio en el Lof Pillan Mahuiza Puelmapu —territorio ancestral Mapuche liberado en Chubut, Argentina— de 2020. Para más información véase Bidaseca (2021).

Esas palabras, “desastre lento”, así articuladas, pueden caracterizar también la interacción dialéctica que se produce entre los campos políticos, pedagógicos y jurídicos cuando se piensa la actualidad de la discapacidad en Argentina. En efecto, durante los años del gobierno neoliberal de Mauricio Macri (2015–2019), las políticas de Estado mantuvieron un visible recorte de gasto presupuestario en detrimento de toda la comunidad de personas con discapacidad que, desde diferentes asociaciones, buscaban no “amparar” sino subsanar o destrabar las barreras que niegan la accesibilidad a los sujetos que viven con diversidad funcional en Argentina.

En este sentido, durante el año 2019⁴ el gobierno nacional eliminó las pensiones no contributivas por discapacidad, para reducir así el acceso a la salud pública y el acceso a un salario universal. Los senadores oficialistas, por su parte, bloquearon el avance de las leyes orientadas a las coberturas de sujetos discapacitados por fibrosis quísticas. Asimismo, se obtuvo la posibilidad de continuar con políticas educativas que incluyan a niños discapacitados en las escuelas públicas argentinas. Vinculados a este tipo de políticas, gobernadores de varias provincias continuaron y profundizaron este camino de diversas formas. Una de ellas, novedosa en el ámbito nacional argentino, fue tercerizar la enseñanza de la educación de los sujetos a través de las prestadoras de servicios sociales,⁵ quienes deben ocuparse de la integración en las escuelas comunes, evitando así la obligatoriedad de crear cargos públicos de maestros de educación especial para esos mismos niños como exigen las estructuras jurídicas que organizan el Estado y el gobierno.

En efecto, la organización jurídica dice exactamente lo contrario de lo que sucede: obliga al Estado a aceptar a cualquier niño en la Escuela más allá de sus condiciones físicas o de su origen (extranjero o nacional). No obstante, ese compendio jurídico se encuentra con tres grandes usinas que lo enfrentan: 1) las políticas educativas estatales 2) la resistencia de los gremios docentes y, ahora, 3) el rol de las obras sociales.

Otro actor emerge aquí para compeler a este desastre lento al que se enfrentan los sujetos discapacitados: los gremios. Los gremios docentes, que resisten en silencio, resultan fundamentales al momento de pensar el ingreso de discapacitados a la

4 Las repercusiones de estas medidas pueden leerse incluso en la prensa española, como por ejemplo en Rivas Molina (2017).

5 Según la Ley 24.901, explicada dentro de la sección de “Derecho Fácil” en el Portal del Gobierno Argentino, las obras sociales deben responder ante la demanda de un servicio como es la educación proveyendo un terapeuta o profesor que acompañe al niño a la Escuela (Portal Oficial del Estado Argentino, 2022). Asimismo, la situación de este nuevo actor en la vida de los discapacitados no funciona como lo propone el Estado, sino que las obras sociales se constituyen en otro motor que promueve barreras para la discapacidad, véase Ballarino (2022).

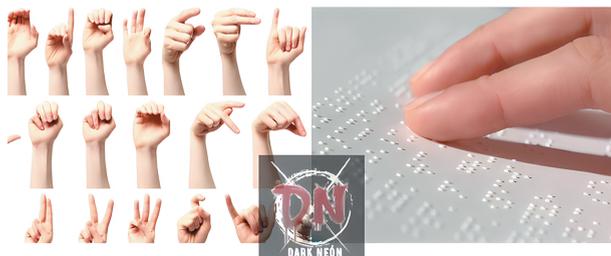
escuela pública, esto es, a la vida pública. Los argumentos y los reclamos gremiales⁶ son otros: falta de estructuras accesibles en los edificios, falta de edificios, situación de emergencia y no cierre de las Escuelas Especiales. Hay una vindicación de la Escuela Especial como el lugar donde deben estar los niños discapacitados, vindicación sustentada en la idea de que ahí se asegura de forma más confiable y garantida la educación tanto por la estructura edilicia como por la formación de los profesores de la Educación Especial, en detrimento de la Escuela Común, que no ofrecería condiciones de accesibilidad ni profesores “capacitados” o preparados para “lidar” con los sujetos con discapacidad. Con estos argumentos, las gremiales docentes (especialmente las de tendencia trotskista) resistieron las reformas educativas que se promovían desde el campo jurídico y que proclamaban junto a las agencias estatales y los discursos pedagógicos la consigna “en las escuelas caben todos”.

Dado este marco, tanto en redes sociales como Twitter y Facebook, como en otros espacios de circulación de representaciones, comenzó a cobrar notoriedad un nuevo modo de representación donde, una vez más, se tomó la “voz” de los discapacitados para enfrentar el lenguaje inclusivo en una dialéctica artificial con la lengua de señas, el braille o cualquier otro instrumento lingüístico que tenga que ver con la discapacidad. Es decir, desde variadas usinas de la derecha emergieron formas de publicación con pretensión cómica (“memes”, “cartelitos”, “posts”, entre otros) mediante los cuales se argumentaba que la verdadera inclusión no provenía del uso de un español transformado por la “e” o por expresiones como “las o los” o por pensar la posibilidad de otras formas de salir del binarismo masculino/feminismo del español, sino de utilizar el braille, aprender lengua de señas o ceder el asiento a los discapacitados en un autobús.

A continuación, mostramos dos de los “memes” a los que hacemos referencia:

6 La situación y la posición de la gremial docente es bien conocida por nosotros que hemos tenido una historia dentro de ella, en especial, cuando en Santa Cruz en el año 2008 se introduce la discusión del rol de los niños discapacitados en la Escuela Pública y del posible cierre de las Escuelas Especiales. El Estado hacía propia la bandera de “en la escuela caben todos”, mientras que los gremios defendían el estatus de los profesores y docentes y su régimen laboral en las Escuelas Especiales existentes. Parece que la situación es similar en otras partes del país como lo muestra una nota periodística de Tierra del Fuego, véase Redacción Infofueguina (2017). La noticia expone la posición gremial respecto a que el Estado desconoce la situación de la Escuela común y concibe una inclusión de personas con discapacidad de manera arbitraria e inconsulta.

Esto es lenguaje inclusivo



Estas son mamadas



Fig. 1: Meme lenguaje inclusivo (I) (©DarkNeon201 2021).

Más que una inclusión en términos reales, todo esto es una performance o una política de la pose sobre la discapacidad. Pero el campo de lo político muta a la velocidad de la coyuntura política, y para el acto del 9 de julio (día de la independencia argentina del imperio español) de 2022 en todas las escuelas públicas de la provincia de Santa Cruz se había hecho obligatorio que el himno fuera también señado.⁷ Estas iniciativas dejan ver un cabal desconocimiento de lo que viene sucediendo con la población hipoacúsica escolarizada en la provincia, una población actualmente de tres adultos producto de que los padres se inclinan cada

⁷ En un vídeo del canal de YouTube de una escuela pública de la ciudad patagónica de Caleta Olivia, se puede observar cómo el Himno Nacional es señado (véase Educación Caletense 2021). Por favor, quisiéramos remarcar aquí que la intención no es denostar el uso de la lengua señada sino de resaltar la paradoja que implica la velocidad de las decisiones políticas respecto a su uso. Cuando se realizaba este acto la escuela de Caleta Olivia no contaba con ningún estudiante sordo entre su alumnado, la pregunta es entonces ¿Qué tan verdaderamente integrativo es este gesto para que no quede solo en una pose?

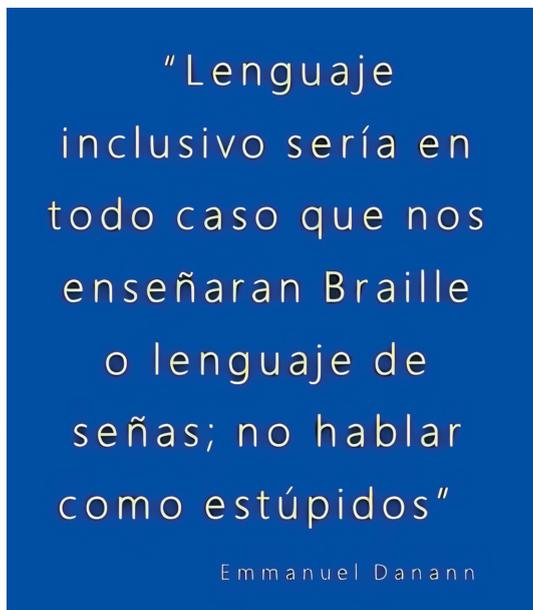


Fig. 2: Meme lenguaje inclusivo (II) (©CreativeCommons 2018).

vez más por los implantes cocleares,⁸ ofrecidos gratuitamente por las obras sociales. Es decir, las familias están optando por no tener hijos sordomudos.

En síntesis, el desastre lento tiene como protagonista, en este caso, a los sujetos con discapacidad en Argentina: un colectivo alcanzado por una intervención estatal que intenta regular a partir de un compendio jurídico, pero que a la vez enfrenta problemas tales como políticas gubernamentales que propician un supuesto ahorro (la gestión del ex presidente Mauricio Macri y su decisiones sobre las pensiones), los gremios docentes y sus disputas sobre la escuela y la educación especial, las obras sociales y su intervención para tercerizar los servicios y prestaciones a estudiantes discapacitados y, finalmente, la circulación de ideas sobre la discapacidad que pro-

⁸ Sobre la preminencia de los implantes cocleares puede leerse el artículo periodístico “El Garrahan realizó 165 implantes cocleares en diez años para solucionar problemas de sordera en niños”, donde se describe la cantidad realizada por un hospital público, una cantidad que a nivel estadística se considera altísima (véase Redacción Télam 2015). No podemos dejar de desconocer que esto impacta en el sistema perceptual sobre la discapacidad en personas sordas. Para profundizar sobre este tema se recomienda la revisión de las actas de los trabajos presentados en el *V Congreso Latinoamericano de Implantes Cocleares y Ciencias Afines* (2013) y la *Revista de la Federación Argentina de Sociedades de Otorrinolaringología* (2020).

mueven un enfrentamiento entre los debates por el lenguaje inclusivo y la discapacidad, unas disputas entre subalternos (discapacitados y comunidades LGTBIQ+).

3 La literatura argentina y el agente productor en condiciones de diversidad funcional

En este complejo marco nos preguntarnos qué puede la literatura argentina reciente frente a este desastre lento. Y entonces compartimos las conjeturas que venimos razonando a partir del encuentro del que hemos participado en 2018 en Passau, bajo la dirección de Susanne Hartwig y que derivó en un volumen colectivo en torno a los diferentes modos de inclusión de la discapacidad en/de los textos estéticos (Hartwig 2020). En ese capítulo de libro que llamamos “Posiciones de los sujetos con discapacidad en la narrativa argentina reciente”, intentamos pensar las formas y las arbitrariedades a través de las cuales la literatura argentina tematiza e historiza la discapacidad exclusivamente como un producto del enunciado (el caso de Horacio Quiroga, pero también el caso de Roberto Arlt) y las formas de enunciarla cuando el agente vive en condiciones de discapacidad (el caso de Leonor Silvestri o de Aurora Venturini en *Las primas*) (cf. Gasel 2020). Es este el aspecto en el cual centraremos nuestro análisis de la textualidad de *Las amigas* (2020) de Aurora Venturini, pero también de *Entre dos mundos, mi vida como hipocúsica* (2018) de Verónica Sukaczer. Sus formas enunciativas se entrecruzan con las formas de Leonor Silvestri, alguien que escribe atravesada por una enfermedad discapacitante: la enfermedad de Crohn.

Proponemos las siguientes conjeturas en función de estas autoras que retoman en sus textos el epígrafe de la canción “Latinoamérica” de Calle 13, con el cual comienza este capítulo, en tanto:

- una literatura con huellas de agentes discapacitados que operan para confrontar, a la vez que *detener* una moral capacitista que opera en los campos políticos, pedagógicos, jurídicos, de salud y también culturales.
- una estrategia discursiva del humor como función dominante que da vuelta la normalidad, cuestionándola. Como dice Carlos Skliar (2005), ponen en juicio la normalidad, no la anormalidad.
- una definición de la discapacidad como “el desarrollo en carne viva”.

Entonces, en *Las amigas* la operación más fundamental y que organiza el relato es la de tematizar la vida de Yuna como autora consagrada, su existencia íntima como una anciana discapacitada. El narrador revisa la vida íntima de una autora que ha visto todo después del éxito como escritora y como artista. La operación

es hacer que la narración literaria tome la vida de esta autora precaria y particular para mostrar y reírnos desde la diversidad. ¿Cómo sucede eso? La vida de esta autora transcurre en el lidiar con sus amigas y con sus visitas constantes.

La intención es focalizar en dos grandes campos productivos: a) la trayectoria intelectual del agente productor; b) su textualidad. Y entre esos dos campos, la densidad que se produce en el contacto de ambos, de sus idas y vueltas, de sus provocaciones, de sus condiciones periféricas o de sus olvidos, errancias y encuentros y premiaciones.

En *Las amigas*, se nos ofrece un prólogo de Liliana Viola (2020) que nos aporta ese espacio intermedio entre dos campos cuando relata que la autora de *Nosotros, los Caserta* ([1992] 2012), *Las primas* ([2007] 2011) y *Las amigas* (2020) le ha dejado como herencia la autoría de toda su obra, es decir su *Copyright*. También menciona la decepción de Venturini al conocerla porque Liliana Viola no era “flaca como le había prometido” (Viola 2020:16). Y finalmente, la confesión por parte de Venturini de que en esos libros está “ella misma”, “la familia entera” y que “se podrían enojar” (Viola 2020: 15).

Algo que debemos vincular con una cita inmediata de las amigas, que dice: “Perdonen el dolor del punto y menos mal que no oyen el rum-rum de mi cabeza de otra forma correrían a solucionar mi enfermedad engendrada por esos monstruos que antes de procrear debieron curarse o en su defecto castrarse. Pero si cuento esto en un consultorio el médico me dará píldoras y otras iniquidades y ya no ya no” (Venturini 2020: 39).

Asimismo, estos estados de locura en la construcción de sus personajes, que identifican a la agente (fijense que esquivamos la categoría autor, más propia del mercado), la unifican con una tradición otra, absolutamente más libertaria. Si volvemos al relato de *Las amigas*, la narradora se ríe e invoca constantemente su relación de amistad con Alejandra Pizarnik, quien aclara en más de una oportunidad que se suicida pero que conjura con humor y se ríe burlescamente:

Está aquí Alejandra Pizarnik a quien conocí en París ella becada no sé en qué institución y yo por lo mi cuenta por haber ganado un concurso plástico y por vender a rolete mis espectaculares a rolete. Conocí a Alejandra que llevaba una gorra y flores porque dijo que iba al cementerio Père Lachaise a colocarlas encima de la tumba de Federico Chopin y hacia allí fuimos las dos. . .Ella lloraba y yo no sé por qué lloraba si el muerto yacía debajo desde hacía más de 100 años y ya tendría llorares suficientes para apagar cualquier refucilo infernal que el diablo le mandara por ser pecador y sé que lo fue porque leí la vida de George Sand basta ya de esta pareja que no comprendí pero no importa porque soy pintora famosa lo demás lo dejo a los demás. (Venturini 2020: 31)

Como explica Maximiliano Crespi (2020), la escritura de Venturini se regodea en toda una construcción de un realismo que el crítico llama infame y que caracteriza no tanto como el lenguaje de exploración sino como la exploración del lenguaje y

de las condiciones mismas del relato (Crespi 2020: 74). En este sentido, en lo que concierne al humor, resulta útil estudiarlo como una disposición del lenguaje que se traduce en formas tales como ironías, burlas o ridiculizaciones a partir de malentendidos o formas no comprensibles en los usos cotidianos de las lenguas. O bien en formas ya conocidas en la obra de Manuel Puig, que reconvierte el material social en material estético. Cito: “por si acaso las moscas, como dicen. . . y eran moscas rubias. . . zumbantes rubias, parlanchinas, todas al mismo tiempo” (Venturini 2020: 77), o también: “Recuerdo que Matilde me dijo que Flavia y Fulvia son parejas, pero noto que una es más alta que la otra y más morena y menos delgada. Insisto que de pareja no tienen nada ya que un habla sin parar y la otra hace pausas prolongadas y siempre están de buen humor ambas y yo quisiera poseer ese humor y no tener que disimularlo siempre” (Venturini 2020: 146); finalmente: “Flavia me dice que vamos a casarnos por civil porque ahora si lo permiten dice Flavia y Fulvia asiente con los ojos brillantes color miel y les propongo que me presenten a los novios y ellas no me contestan [. . .]” (Venturini 2020:147).

Ubicada entre el *nonsense* y un estado de literalidad permanente y un cuerpo minusválido que no llega a comprender, nuestra narradora asiste al casamiento de sus amigas Flavia y Fulvia cuyo proceso de significación complejiza de modos tales como, el siguiente: “mis argumentos decaen a la sombra de un cuento de Giuseppe Tomasi di Lampedusa titulado: ‘El profesor y la sirena’ que me indujo a la reflexión sobre la pareja y por donde podía venir la cuestión pero algo revuelto el pensamiento retrotraigo la pregunta y me adormilo porque la dificultad de interpretación funde mis capacidades igual que el fuego a la estopa en la noche” (Venturini 2020:147).

Este compendio de citas reconvierte las temáticas que circulan socialmente en materiales estéticos, en una clave particular propia de un sujeto con discapacidad que reconoce, opera y produce con los mismos.

En esta clave situacional, Verónica Sukaczer, escritora, periodista y gran twitera⁹ (no es un dato menor) ha escrito un texto en primera persona para narrar las vicisitudes de su paso por distintos espacios educativos de la formación —primaria, secundaria y universitaria argentina—. El texto le ha permitido entablar una serie de disputas con los discursos estigmatizantes que hemos procurado caracterizar más arriba.

Desde la subjetividad de una mujer hipoacúsica que produce textos, Sukaczer ha caracterizado su propia historia como la del rechazo al implante cloquear, que

9 Tiene 6853 seguidores, pero ha obtenido un premio importante en literatura infantil en Argentina como es el Kónex. A través de su usuario @VeroSuk en la red Twitter puede verse su intervención política constante a favor de las personas con diversidad funcional, en especial, las sorda-hipoacúsicas.

considera una forma de normalización y, además, ha transitado su formación desde una perspectiva oralista: sin lengua de señas, leyendo los labios y apelando a su escasa capacidad auditiva.

Su gran inteligencia lingüística le ha servido, por un lado, para desarrollar sus dotes de escritora infanto-juvenil y, por otro, para publicar sucesivos textos destinados a un público de adultos. En plena pandemia, en el año 2020¹⁰ se ha unido a la polémica de prohibir el acceso en formato pdf. a todos sus libros. Si se Googlea su nombre no se encontrará nada. Asimismo, en plataformas de pago como Scribd, la suerte es la misma. Nos interesa mucho su trayectoria en la medida en que está situada como agente discapacitada que debe explicitar qué significa ser hipoacúsica. Este gesto de explicitación aparece recurrentemente en sus intervenciones por Twitter, en particular cuando le preguntan si está capacitada para dar entrevistas o para ser parte de algún documental donde deba hablar o escuchar sin los medios de accesibilidad necesarios:

Es verdad que no escucho bien, pero es en la mirada de los otros donde me convierto en discapacitada. Son los otros los que dictaminan que soy distinta. A lo largo de mis treinta y siete años me han tratado de muchas maneras diferentes en relación a mi hipoacusia, y todo ello me fue formando y llevándome a ser quien soy. (Sukaczer 2018: s.pág.)

Y más adelante sostiene:

Los médicos siempre me vieron como una enfermedad a curar. Nunca me he encontrado con un profesional que me dijera que era hipoacúsica, ¿y qué?, y luego me enseñara a sobrevivir en la jungla oyente. Todos, sin ninguna distinción, intentaron que yo escuchara más. Siempre mejores audífonos, remedios nuevos. Me tenían que curar. Hoy en día intentan venderme sin éxito los milagros del implante coclear. (Sukaczer 2018: s.pág.)

El carácter *situado* de su discurso caracteriza sus relatos y sus puntos de vista y marca un fuerte lugar de enunciación. Algo análogo sucede con los relatos y las intervenciones de Leonor Silvestri, quien con la publicación de su *Enemiga pública* (2018), se ubica en 2018 en la escena argentina como una escritora discapacitada a partir de la Crohn y denuncia los dispositivos de control, aquellos que producen vaciamientos biopolíticos y que operan desde el discurso médico y sus instituciones como hospitales o centros de salud.

Posicionada en su lugar de discapacidad, Leonor se define como una teórica que abona un discurso capaz de destruir las tecnologías del género (De Lauretis 2000), o las lógicas del trabajo capitalista. Brega por una huelga permanente que involucra, también, una huelga de vientre. Su enojo es atávico y milenar. Re-

¹⁰ Con respecto a esta polémica, entre los escritores que participaron se destacan, además: Camila Sosa Villada, Gabriela Cabezón Cámara, entre otros (véase Abdala 2020).

cuerda la consigna de “furia trava” o aquella de la travesti Lohana Berkins¹¹ cuando, invitada a dar una conferencia en Harvard, comenzó espetando al público: “Yo no soy Rigoberta Menchú, no vengo a dar testimonio, vengo a hablar de teoría” (Dillón 2016).

Siguiendo las posiciones citadas, es comprensible también que la discusión en torno al humor-la risa-la alegría devenga en un pasaje desde lo testimonial hacia lo teórico. La pregunta, entonces, no es ya “¿Puede el tullido reírse?” sino más bien: “¿Qué teoriza el tullido sobre la risa-la alegría-el humor?”

4 Final del recorrido

Los vínculos entre el rumor, el sarcasmo y la burla enunciados desde una posición desubjetivante de la normalidad, que no observa desde afuera la discapacidad, devela un matiz nuevo sobre los límites del humor.

Creemos que la circulación de imaginarios sociales que se han reído frecuentemente no del discapacitado sino a costa de este con expresiones como “Corky”¹², que emergieron de producciones audiovisuales, musicales o de programas de entretenimientos, se encuentran ahora controlados en exceso por una nueva moral que esconde un nuevo pero peligroso límite. ¿Cuál es ese límite? Creer que hemos alcanzado y conformado un estado de inclusión con el uso de palabras como “diversidad”, “integración” e “inclusión” y con la aprobación de unas cataratas de leyes que nunca llegan a reglamentarse y complementarse cabalmente.

La desarticulación entre los discursos y las praxis mismas señalan un vendaval de contradicciones, inacciones e inhabilidades que bien podemos pensar bajo el concepto de desastre lento.

Nuestra apuesta por favorecer una mirada de la discapacidad entendida como un “desarrollo en carne vivo” significa un fuerte posicionamiento situado en el espacio y en el cuerpo que denuncia. Significa volver a estos agentes y textos que desde este presente confrontan, desvían y detienen los imaginarios del desastre lento.

11 Esto lo confirma Marta Dillon en el artículo homenaje “Su voz renacerá en nuestras voces”, publicado en el diario de Página/12; en el mismo puede observarse un gran posicionamiento sudamericano en su enunciación.

12 Este nombre propio se usó a manera de insulto, por décadas, en contextos discursivos informales de Argentina. El traspaso del nombre al insulto ocurre a partir de la estigmatización intelectual del protagonista (Corky) con síndrome de Down de la serie “Life goes on” o “La fuerza del cariño” que en Argentina, fue emitida desde el 89’ hasta el 93’.

Bibliografía

- Abdala, Verónica. 2020. “‘No regalen mis libros’: polémica por una página que sube obras que tienen derechos de autor”, en *Clarín*: https://www.clarin.com/cultural/-regalen-libros-polemica-pagina-sube-libros-derechos-autor_0_m2b3OXElj.html [15.01.2023].
- AA.VV. 2013. *V Congreso Latinoamericano de Implantes Cocleares y ciencias afines*, *Rev Mex AMCAOF*, 2.1: 1–73.
- Ballarino, Florencia. 2022. “Qué está pasando con las prestaciones para las personas con discapacidad”, en *Chequeado.com*: <https://chequeado.com/el-explicador/que-esta-pasando-con-las-prestaciones-para-las-personas-con-discapacidad/> [10.01.2023].
- Bidaseca, Karina. 2021. “‘La tierra late’. Terricidio es feminicidio”, en *TELAM Digital*: <https://www.telam.com.ar/notas/202106/557842-opinion-terricidio.html> [10.01.2023].
- Calle 13. 2010. “Latinoamérica” [Canción], en: *Entren los que quieran*. Sony Music.
- Conde, Juan Carlos. 2019. *Una laguna sumergida. El epistolario entre Américo Castro y María Rosa Lida de Makiel*, Salamanca: Nueva Gráfica.
- Crespi, Maximiliano. 2020. *Tres realismos. Literatura argentina del siglo XXI*, Córdoba: Nudista.
- Croce, Marcela. 2021. “María Rosa Lida: discípula sobresaliente y mediadora eficaz según el epistolario con Américo Castro”, en: *Estudios Ibero-Americanos*, 47.3: 1–15.
- De Lauretis, Teresa. 2000. “La tecnología del género”, en: *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y horas editorial: 33–78.
- Dillon, Marta. 2016. “Su voz renacerá en nuestras voces”, en *Página/12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10369-2016-02-12.html> [27.10.2022].
- Educación Caletense. 2021. “Acto 9 de julio ‘Día de la Independencia’ – E.I.C.O. N° 10” [Archivo de vídeo], en *YouTube*: <https://youtu.be/IFU6vtRffTQ> [05.06.2024].
- Federación Argentina de Sociedades de Otorrinolaringología. 2020. *Revista de la Federación Argentina de Sociedad de Otorrinolaringología (FASO)*, Buenos Aires, Año 27, 3.
- Gasel, Alejandro. 2020. “Posiciones de los sujetos con discapacidad en la narrativa argentina reciente”, en: *Hartwig 2020*: 183–199.
- Hartwig, Susanne. 2020. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlín: Peter Lang.
- Lida, Miranda. 2014. *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raymundo Lida y el instituto de filología antes del peronismo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Lida Miranda. 2019. *Amado Alonso en la Argentina: una historia del Instituto de Filología: 1927–1946*, Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Moreno, María. 2019. *Banco a la sombra*, Buenos Aires. Literatura Random House.
- Ostrov, Andrea. 2019. “Enfermedad, desterritorialización y potencia en *Games of Crohn* de Leonor Silvestri en Revista”, en: *Revista Orillas* 8: 59–69.
- Portal Oficial del Estado Argentino. 2022. “Prestaciones por discapacidad”, en <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/prestaciones-por-discapacidad> [10.01.2022].
- Redacción Infogueguina. 2017. “Docentes cuestionan proyecto para personas con discapacidad”, en *Infogueguina.com*: <https://www.infogueguina.com/tu-ciudad/ushuaia/2017/9/18/docentes-cuestionan-proyecto-para-personas-discapacidad-24564.html> [16.01.2023].
- Redacción Télam. 2015. “El Garrahan realizó 165 implantes cocleares en diez años para solucionar problemas de sordera en niños”, en *Télam Digital*: <https://www.telam.com.ar/notas/201503/99516-hospital-garrahan-implantes-programa-de-hipoacusias-salud.html> [16.01.2023].

- Rivas Molina, Federico. 2017. "Mauricio Macri elimina 160.000 pensiones por invalidez otorgadas por el kirchnerismo", *El País*: https://elpais.com/internacional/2017/06/14/argentina/1497471472_604236.html [10.01.2023].
- Silvestri, Leonor. 2016. *Games of Chron*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luditas sexuales.
- Skliar, Carlos. 2005. "Poner en tela de juicio la normalidad, no la anormalidad. Políticas y falta de políticas en relación con las diferencias en educación", *Revista Educación y Pedagogía*, XVII.41: 11–22.
- Stehrenberger, Cécile. 2022. "Programa de Seminario: Desastres lentos y violencia ambiental", UNLP, FaHCE, Secretaría de Posgrado, en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/programas/pp.11908/pp.11908.pdf> [10.02.2023].
- Suckazer Verónica. 2018. "Entre dos mundos, mi vida como hipoacúsica", en <http://lapalabrainconclusa-literatura.blogspot.com/2010/06/veronica-sukaczer-el-viaje-de.html> [27.10.2022].
- Venturini, Aurora. 2020. *Las amigas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets.
- Venturini, Aurora. 2012. *Nosotros, los Caserta*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mondadori.
- Venturini, Aurora. 2011. *Las primas*, Barcelona: Caballo de Troya.
- Viola, Liliana. 2020. "Prólogo a *Las amigas*", en: Aurora Venturini, *Las amigas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets.

Malena Pastoriza

La risa canalla: ironía y grotesco en la obra de Leónidas Lamborghini

Abstract: This paper aims to analyze representations of marginality and disability in the poetry of the Argentinean writer Leónidas Lamborghini. The work is divided into three moments. First, we review the classical theories of laughter of Henri Bergson and Charles Baudelaire, together with Paul de Man's developments on irony, to underline the productivity of considering the ambivalence of irony as a way of attending to the affinity between comedy, tragedy, and horror. Secondly, we approach the poem *Las patas en las fuentes*, to focus on a paradigmatic scene about a child's disability. Finally, in a third moment, we describe how Lamborghini's poetry constructs a poetics of the *horrorreír* as a condensation of the uncomfortable juxtaposition of laughter and cruelty, taking as a starting point some poems from *La risa canalla (o la moral del bufón)*.

Palabras clave: Risa, Lamborghini, Parodia, Horrorreír, Marginalidad

Key Words: Laughter, Lamborghini, Parody, Horrorreír, Marginalization

1 De la risa normativizadora a la ironía de la comprensión

¿Qué es la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Por qué y de qué nos reímos? Con preguntas de este orden comienza Henri Bergson su ensayo sobre la significación de lo cómico. Su primera consideración es que la risa es un fenómeno propiamente humano: el hombre es “un animal qui sait rire” (1950: 6). Para surtir efecto, señala Bergson, la comicidad conlleva “une anesthésie momentanée du coeur” (1959: 7), es decir, la suspensión de la sensibilidad. De esta manera, la risa no se reduce a una cuestión estética, sino que cumple una función social, persigue el objetivo —muchas veces inconsciente— de perfeccionamiento general. La risa sería, entonces, una estrategia social de castigo, en la estela de la expresión latina *Castigat ridendo mores*, “Corregir las costumbres riendo”, atribuida al poeta neolatino francés Jean de Santeul. Ahora bien, ¿qué sanciona la risa? La comicidad

Malena Pastoriza, Wuppertal/La Plata

que la risa castiga es la rigidez —del cuerpo, la mente y el carácter—, en tanto es interpretada como síntoma de asocialidad:

Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite. (Bergson 1950: 15)

Como ejemplo de acontecimiento ridículo, Bergson se detiene en el tropiezo: en un momento en el que se espera un movimiento vivo y fluido, un obstáculo inesperado en la acera impone al cuerpo una rigidez de aspecto mecánico que lo hace caer. Esta rigidez mecánica que provoca el accidente resulta cómica, por lo que la torpeza del desliz involuntario causa risa. Podríamos afirmar, entonces, que, en términos sociales, la risa expone el ridículo que sanciona moralmente todo aquello que se aleja de la norma —entendiendo por norma o normalidad, la elasticidad y la tensión que denotan el vitalismo de la sociedad, en términos de Bergson—.

Cincuenta años antes de estas reflexiones, Charles Baudelaire también se detuvo sobre la risa y el lugar del tropiezo en el acontecimiento cómico. En su ensayo “De l'essence du rire” de 1855, Baudelaire reconoce el vínculo íntimo de la risa humana con el accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa irrumpe como síntoma de orgullo ante la ilusión de la propia superioridad: “*moi*, je ne tombe pas; *moi*, je marche droit; *moi*, mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas *moi* qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin” (Baudelaire 2008: 18). En este sentido, al igual que Bergson, Baudelaire reconoce la dimensión social de la risa, en tanto la concibe como un acto intersubjetivo diferenciador.

Es por ello que Baudelaire identifica en lo cómico uno de los más claros signos satánicos del hombre: “Le rire est satanique, il est donc profondément humain” (2008: 20) sugiere el poeta. Esta paradójica formulación, inspirada en el orgullo y la aberración que provoca el sentimiento de superioridad ante la caída, capta el carácter esencialmente contradictorio de la risa: a la vez signo de una grandeza infinita —respecto del mundo natural y de otros seres— y de una miseria infinita —respecto del Ser absoluto—, la risa resulta del choque perpetuo entre esos dos infinitos. Así, Baudelaire interpreta la convulsión y el espasmo de la risa como la expresión física de esta sensibilidad doble o contradictoria.

En su ensayo, Baudelaire propone diferenciar lo cómico ordinario —al que llama “comique significatif”, caracterizado por un lenguaje más comprensible, de interpretación moral— del grotesco, al que denomina “le comique absolu”. Como fenómeno que supone un grado más de comicidad, lo cómico absoluto tiene por única manifestación la irrupción repentina de una risa violenta. Se trata de la exteriorización del vértigo ante el sentimiento de superioridad, ya no sobre el hombre —como en el cómico significativo—, sino sobre la naturaleza. Este vértigo

testimonia un desdoblamiento subjetivo. Por ello, dado que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo, son los hombres que trabajan con el lenguaje —artistas, escritores, filósofos— quienes tienen la capacidad de exponer esta dualidad ante el choque perpetuo, “la puissance d’être à la fois soi et un autre” (Baudelaire 2008: 45).

En el ensayo “Rhetoric of Temporality”, el teórico belga Paul de Man recupera las consideraciones baudelaireanas sobre lo cómico absoluto para definir la ironía. De Man propone que el desdoblamiento subjetivo que tiene lugar cuando se tropieza es el que posibilita el distanciamiento irónico. En el lenguaje irónico entendido como cómico absoluto, el hombre que cae se desdobra en un ser empírico que cae y en un ser lingüístico que se ríe de esa caída. Ahora bien, cuando un hombre se ríe de sí mismo cayendo, se está riendo de la asunción errada que ha hecho de sí mismo —recordemos, en palabras de Baudelaire, “*moi, je ne tombe pas; [...] moi, mon pied est ferme et assuré*”—. De este modo, en la caída, está implícita una progresión:

The man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivion of the crack in the pavement about to trip him up. [...] His wisdom can be gained only at the cost of such a fall. The mere falling of others does not suffice; he has to go down himself. (De Man 1983: 214).

No obstante, este conocimiento no le evita futuras caídas, sino que únicamente lo previene del carácter ilusorio de su sentimiento de superioridad. Así es que se revela, en esta progresión no dialéctica, la temporalidad no orgánica de la ironía:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. (De Man 1983: 222)

En este sentido, la disyunción subjetiva que desencadena la ironía no tiene nada de tranquilizadora, pues no se detiene hasta haberlo subsumido todo; la ironía tiene el poder de convertirse en hipérbole —poder inquietante que Baudelaire denominaba “*vertige de l’hyperbole*”—. De Man afirma, entonces, que: “Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness” (1983: 215). Y en la medida en que instala la imposibilidad definitiva de una reconciliación del mundo empírico y el lenguaje, y por lo tanto, de la síntesis del sujeto desdoblado, así también, “absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself” (1983: 216).

En un ensayo posterior titulado “The Concept of Irony”, De Man ubica la ironía como “el tropo de los tropos”, es decir, la figura cuya estructura describe el funcionamiento del sistema lingüístico en términos de negatividad infinita abso-

luta. Para ello, De Man recupera una tradicional oposición griega, de la comedia helénica, entre *eiron* y *alazon* —el chico listo y el chico tonto—, para sugerir que los discursos sobre la ironía “must then keep in mind that the smart guy, who is by necessity the speaker, always turns out to be the dumb guy, and that he’s always being set up by the person he thinks of as being the dumb guy, the *alazon*” (De Man 1996: 165). La referencia apunta a señalar la inagotabilidad del proceso irónico, la imposibilidad de controlar sus efectos, pues ella se halla íntimamente ligada al discurso. La ironía es incesante, y, por lo tanto, interrumpe cualquier intento de comprensión, es decir, pone en jaque el proceso de lectura hermenéutico. Las consecuencias epistemológicas y metodológicas de esta afirmación son considerables, lo cual explica la tenacidad con la que desde los estudios lingüísticos y literarios se la ha intentado combatir: “There would be in irony something very threatening, against which interpreters of literature, who have a stake in the understandability of literature, would want to put themselves on their guard” (De Man 1996: 167).

En suma, si en la concepción bergsoniana, la risa, en tanto expresión social de una sospecha de anormalidad, funciona como una herramienta correctiva y de exclusión de lo diferente, la perspectiva de lo cómico absoluto en Baudelaire habilita, por un lado, la denuncia del carácter ilusorio del sentimiento de superioridad que sostiene la risa —se trata de una falsa superioridad, pues nadie está exento del tropiezo—, y por el otro, propicia la reflexión acerca del sujeto que se ríe de sí mismo, como instancia de reconocimiento del propio engaño y de asunción de la contradicción constitutiva. Con Paul de Man, finalmente, es posible enfatizar la relevancia de resituar la discusión en el campo del lenguaje literario, al concebir lo cómico y lo irónico como fenómenos de orden lingüístico y retórico. Asimismo, la ironía tal como la define De Man corroe la idea teleológica que sostiene la legitimidad del modelo de normalidad que se erige como ideal, en la medida en que expone la infructuosidad de la progresión dialéctica. Así, queda trazado un arco que va de la sanción de la rigidez que señalaba Bergson al movimiento incesante de la ironía en De Man. O, para decirlo enfatizando otra dimensión de la comicidad, si en las consideraciones de Bergson el que se ríe es el otro, Baudelaire sitúa en el acto cómico un desdoblamiento, por lo que el yo es el otro que se ríe, desdoblado; por último, en Paul de Man, yo y otro no son más que instancias del lenguaje que performan tropológicamente la caída.

A continuación, pondremos en relación las pioneras reflexiones en torno de lo cómico de Bergson y Baudelaire junto con los desarrollos de De Man sobre la ironía a fin de explorar las posibilidades interpretativas que esta serie abre para pensar las representaciones cómicas de la marginalidad y la discapacidad en la obra del poeta argentino Leónidas Lamborghini. Atender al ingrediente cómico desde la duplicidad y la ambivalencia de la ironía permite ampliar significativa-

mente la mirada sobre aquellas escenas en que lo cómico convive con lo trágico y lo horroroso, produciendo un efecto grotesco, propio del “comique absolu”, lo que en la poética lamborghiniana recibió el nombre de *horrorreír*.

2 *Las patas en las fuentes: una mirada plebeya sobre la marginalidad y la discapacidad*

La obra de Leónidas Lamborghini (1927–2009) ha dejado una huella indeleble en la literatura argentina contemporánea; se trata de una de las firmas más destacadas y prolíficas dentro del canon poético argentino de la segunda mitad del siglo veinte. Su poesía ha sido inscripta por la crítica en una tendencia poética latinoamericana, emergente hacia mediados de la década del cincuenta, conocida como “poesía conversacional”, “coloquialismo” o “antipoesía”, caracterizada por un trabajo de la lengua poética con los tonos y las expresiones del habla coloquial, el uso de materiales de la cultura popular, el tango, la gauchesca, el periodismo (ver: Prieto 2010; Helder 1999; Jorge 2012). Asimismo, la poesía de Lamborghini ocupa un lugar relevante en una tradición poética plebeya dentro de la literatura argentina, serie que Sara Bosoer (2017) propone iniciar con el poemario *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari en los años veinte. Como sostiene Bosoer, pensar lo plebeyo en la poesía implica atender a las tensiones y ambivalencias que produce lo emergente y desprestigiado, muchas veces de forma velada, y que son factibles de ser leídas como operaciones de expansión de los límites de lo que cierta época considera poético.

En este marco, *Las patas en las fuentes* resulta un texto paradigmático. Se trata de un poema narrativo publicado por Lamborghini en 1965 que recupera, con agregados, sus publicaciones precedentes y que luego pasará a integrar con nuevas modificaciones el libro *El solicitante descolocado* en 1971.¹ En términos formales, como gran parte de la poesía de Lamborghini, se caracteriza por estar escrito en verso libre, por la ausencia de yo lírico y por su carácter paródico. El poema plantea una

¹ En 1955, Lamborghini publica su primer poema, la plaqueta “Saboteador arrepentido”, en el sello El Peligro Amarillo. Dos años después, lo reelabora incorporando la voz del Solicitante Descolocado en *Al público* (1957), publicado por *Poesía Buenos Aires*. En 1960, suma un nuevo contrapunto entre el Letrista Proscrito y el Letrista del Sesquicentenario y edita *Al público, diálogos 1 y 2* en New Books Editions. *Las patas en las fuentes* recupera y reescribe estas tres instancias previas. La edición de 1971 de *El solicitante descolocado* propone una nueva versión de “Las patas en las fuentes”, a la que suma una reescritura de “La estatua de la libertad” y el poema inédito “Diez escenas del paciente”.

dinámica dialógica, un contrapunto entre voces que van interactuando de manera errática durante noventa y cuatro páginas: a lo largo del poema, se alternan el Solicitante Descolocado, el Saboteador Arrepentido, el Letrista Proscrito, todas voces que van tejiendo una trama narrativa, un recorrido. El Solicitante, que es la voz principal del texto, se traslada hacia Plaza de Mayo en la Ciudad de Buenos Aires y a su paso se involucra en diversas escenas callejeras con todo tipo de personajes urbanos marginales: el buen idiota —quien es, en todo el poema, la voz que balbucea la verdad—, también, los pasajeros del ómnibus y del tren —el viejito del peso, el tipo de los harapos, la anciana de pelo platinado, el vendedor ambulante—, así como “los adictos perseguidos”, los sobrevivientes del bombardeo, entre otros. A su vez, como expresión del *shock* que produce una experiencia urbana hostil y abrumadora, en el poema los diferentes discursos y voces se plasman en un texto fragmentario, cambiante, imprevisible, en el que se van identificando series o momentos pero que se presentan encadenados sin distinción, como parte de un discurrir incesante.

En una clara alusión a la situación política y social posterior al golpe de Estado que destituyó al presidente argentino Juan Domingo Perón en 1955, los personajes del poema se hunden en una miseria presente, que se intensifica en el contraste con un pasado en que eran reconocidos y legitimados: habían refrescado sus patas en las fuentes. Así, Lamborghini recupera la memoria del mítico 17 de octubre de 1945, cuando una multitudinaria movilización obrera en Plaza de Mayo exigió la liberación de Perón, en ese momento detenido por el ejército. El título del poema de Lamborghini nombra y resignifica una célebre imagen que capta a muchos manifestantes refrescándose los pies en la fuente de la plaza; la calificación de “patas” invierte y reivindica de algún modo la descalificación de “aluvión zoológico”, “invasión de una turba animal” y “cabecitas negras” que por esos años recibía la masa obrera peronista por parte de los sectores opositores y reaccionarios.² En el poema de Lamborghini, entonces, se juxtaponen de manera extrañada esquivas de la experiencia de este pasado idealizado y la rotundidad del presente signado por la marginalización, el desasosiego y la desocupación. De hecho, de la utopía representada por aquel 17 de octubre de 1945, “sólo quedan los restos de la fiesta y el ‘no lugar’ presente, que arman una irrespetuosa vi-

2 La frase “aluvión zoológico” fue pronunciada por el diputado nacional radical Ernesto Sanmartino durante un debate parlamentario en 1947. En el ámbito literario, resulta paradigmático de esta perspectiva sobre el 17 de octubre el cuento “La fiesta del monstruo”, de Bustos Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares). En *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia afirma sobre el cuento lo siguiente: “La forma está ideologizada al extremo. [...] ‘La fiesta del monstruo’ combina la paranoia con la parodia. Porque es un relato totalmente persecutorio sobre el aluvión zoológico y el avance de las grasas” (1990: 146).

driera donde resplandece la miseria común y, sobre todo, el carácter fragmentario y desquiciado de los protagonistas” (Cella 1996: 19).

El poema de Lamborghini denuncia, así, la descolocación de las subjetividades peronistas luego del golpe de Estado de 1955. No obstante, la fuerza de *Las patas en las fuentes* desborda esta lectura contextual; la experiencia de un estar fuera de tiempo y lugar trasciende una coyuntura específica y, más rotundamente, da cuenta de la tensión irresoluble entre individualidad y generalidad, entre la singularidad de la experiencia y los valores de normalidad que son producidos y sostienen la vida en sociedad. Esta tensión, condensada en la figura de la descolocación, provoca en el sujeto —el personaje, pero también el lector durante el acto de lectura— una escisión subjetiva, cercana al perturbador desdoblamiento que Baudelaire y De Man atribuyen al grotesco y la ironía. Entrevistado por Jorge Fondebrider en 1989, Lamborghini comenta que imaginó al Solicitante como un antihéroe, un *clown*, un bufón, un personaje enteramente marginal que funcionara como punto de apoyo del poema, y sugiere:

La idea de *Las patas en las fuentes* fue decirle al sistema: “Esto es lo que ustedes hacen con un hombre: lo vuelven loco, lo hacen un solicitante descolocado perpetuo”. Pero, en suma, ¿todo hombre no lo es? ¿No lo ha sido y será siempre? (Lamborghini *apud* Fondebrider 1989: 5)

En este sentido, a pesar de que no han sido atendidas por la crítica hasta el momento, en “Las patas en las fuentes” las representaciones de cuerpos marginalizados y subjetividades descolocadas son numerosas y mayormente aparecen ligadas a situaciones de vulnerabilidad, desocupación y pobreza; este vínculo se patentiza desde el comienzo del poema: “La pista se rodea / de todas las especies, de todos los órdenes / y clases / sobre todo de público / en la primera fila van / los relegados. [...] Y a la bartola / haciendo de las mías / en el país del tuerto / es rey” (Lamborghini 1965: 13–14).

Particularmente, elegimos recuperar para el análisis una escena, que tiene lugar en un momento hacia el final del poema, en que el Solicitante Descolocado, mientras espera el ómnibus, escucha la voz de otro pasajero:

un astuto secreto pasajero
que de pronto dice
qué hermoso niño
pero sería
demasiado hermoso

mandémosle andar
con muletitas
o un dedo de menos
tenga

o una piernita
 más larga
 que la otra

o sea que reviente
 el calentador
 junto a su rostro
 de ángel

o una luxación
 de caderas
 congénita
 sea

o que su sangre
 se vuelva agua.
 (Lamborghini 1965: 60–61)

La escena no juega, aparentemente, ningún papel en la trama del poema —en tanto se mantiene ajena a la deriva del protagonista, el Solicitante—, y, sin embargo, la imagen que convoca contiene una fuerza perturbadora. La situación augura para este niño un sacrificio que ponga a la vista la marca de su marginalidad; es necesario que en el cuerpo del niño sea visible su condición de desclasado, y que su descolocación dé lástima, si lo que pretende es recibir limosna. El cinismo que tiñe la escena es potenciado por el carácter mediado de la voz, ya que no es el bufón principal, el Solicitante Descolocado, quien se hace cargo de la enumeración de accidentes y condiciones, sino que estos son atribuidos a “un astuto secreto pasajero”, una voz anónima, que no reaparece en el poema. En este sentido, es notable que la fabulación en torno del niño se vuelva cada vez más brutal e irreal: en un comienzo, se sugiere que el niño lleve muletas, luego, se lo piensa con un dedo mutilado; a continuación, se imagina un accidente que deforma su rostro, para luego fantasear con que el niño tiene una luxación congénita. Se notará que en esta enumeración se instala una oscilación entre la discapacidad como farsa y como identidad, en la que prima la demanda de la mirada del otro por sobre la propia subjetividad. En la escena parecen ponerse en suspenso las definiciones esenciales que justificarían una distinción entre condición, enfermedad o accidente, lo que da lugar al agrupamiento de lo diverso bajo la mirada homogeneizadora de lo mismo: lo importante es que el niño aparente, dé la imagen de ser “un pobre niño”.

Asimismo, pareciera haber cierto goce perverso en la voz que proyecta sobre el niño esta progresiva desfiguración de su imagen. El *in crescendo* de la desfiguración, estrofa a estrofa, se corresponde con la intensificación retórica de la crueldad: el tono apacible de la repetición de la palabra “hermoso” en los primeros

versos, seguido, en las dos siguientes estrofas, de los diminutivos “muletitas” y “piernita” —que pueden leerse en tono de burla, pero en todo caso, como una burla inofensiva—, se interrumpe violentamente con la fuerza de la aliteración en “r” de los versos “que reviente / el calentador / junto a su rostro”. Y es justamente esta intensidad la que hace emerger lo cómico de la escena: el tono gozoso de esta voz que juega, con humor negro, con la imagen de un niño doblemente marginalizado, se vuelve, en este punto, insoportable. En el ensayo de Baudelaire al que referimos en la primera parte de este trabajo, el poeta encuentra ejemplos precisos del grotesco como “comique absolu” provenientes de la pantomima inglesa. Sobre una obra que recuerda haber visto, Baudelaire señala “le talent spécial des acteurs anglais pour l’hyperbole, toutes ces monstrueuses farces prenaient-elles une réalité singulièrement saisissante” (2008: 38). Salvando las distancias, esta escena dramática del poema de Lamborghini despierta, en su clímax, el “vértigo de la hipérbole” definido por Baudelaire. La risa aparece como reacción ante la incomodidad que genera la tensión entre la desfiguración hiperbólica y su gratuidad.

Cabría, entonces, precisar qué alcance cobra en la obra de Lamborghini esta duplicidad irónica que caracteriza el cómico absoluto. ¿Cómo explicar la incómoda yuxtaposición de comedia y crueldad, esa imposibilidad de distinguir la burla del goce provocado por el dolor y la vulnerabilidad del otro?

3 La risa canalla como programa poético-político

En la conferencia “El poder de la parodia” presentada en un encuentro de escritores en la Universidad Nacional del Litoral titulado “La Historia y la Política en la ficción argentina”, Lamborghini explicita que su poesía “se hace cargo” de la relación con la Historia Política —en un doble sentido: no cede ante su presión, a la vez que no se desentiende de ella— mediante la elección por la parodia, a la que concibe como una relación de contraste y semejanza con el Modelo (1995: 11). A lo largo de su intervención, Lamborghini argumenta esta apuesta de su obra por el género paródico, cuya primera potencialidad radica en reunir la risa con el horror: “La risa conectada al horror [. . .], la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se repite lo hace como parodia (según Marx)” (Lamborghini 1995: 10). Las frases de Nietzsche y Marx que aquí reúne y parafrasea instalan la indistinción y la reversibilidad de los términos: entre tragedia y parodia, así como entre historia política y poesía, lo que hay es una repetición que inscribe un desplazamiento.

En consonancia con esta idea, el poeta ha acuñado el término *horrorreír* como condensación de una búsqueda específica de su poética:³ la de abandonar la “lirica lagrimita”, es decir, el tono elegíaco y mendicante de la poesía social que en la época constituía el modelo de literatura comprometida, y apostar, en cambio, por la parodia y el grotesco como gesto político. Así, su obra construye una poética del *horrorreír* que performa la fundición de lo cómico y lo horroroso, de la parodia y la tragedia, como la justa expresión de la realidad social y política contra la que emerge. En este sentido, es posible sugerir que la imagen de “Las patas en las fuentes” del niño “demasiado hermoso” que es necesario *discapacitar* funciona en otro nivel semántico como alegoría de la tradición poética que la obra de Lamborghini desafía y denuncia,⁴ inscribiéndose así de manera explícita en la línea plebeya inaugurada por *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari. Esto habilita, además, otra lectura del título del poema: “meter las patas” en las fuentes de la tradición, hacer macanas, o macanear —para decirlo con una palabra de otro plebeyo argentino, Roberto Arlt—, es decir, vincularse de manera irreverente con la tradición literaria y la “alta cultura”.

Treinta años después de *Las patas en las fuentes*, aparece otro texto paradigmático del *horrorreír* lamborghiniano: nos referimos a *Comedieta (de la globalización y el arte del bufón)*, publicado por primera vez en 1995 y reescrito en *La risa canalla (o la moral del bufón)* de 2004. Se trata de un libro de poemas que involucra de manera singular la apuesta de su poesía por la parodia y el grotesco con una reflexión aguda sobre la marginalización. A diferencia del poema de 1965, que convocaba el imaginario peronista del “cabecita negra”, en este caso las

3 Lamborghini ha aludido al término *horrorreír* en diversas entrevistas. En 1996, conversando con Daniel García Helder para *Diario de Poesía*, expresa: “Una poética entre el horror y la risa. En un polo el Horror, en el otro la Risa. Ahora sintetizo esa situación en la palabra ‘horrorreír’. La risa en medio del horror: la única catarsis que se nos permite en este fin de siglo, brutal y deshonrosamente atrapados como estamos en el ámbito de la cultura, signada por la crisis de todos los modelos” (Lamborghini *apud* García Helder 1996: 16). Asimismo, ocho años después, entrevistado por Mónica Curell, responde: “He acuñado un término: el *horrorreír*: está presente en, prácticamente, toda mi obra. Pero está presente, también, en todas y cada una de las catástrofes del mundo actual” (2004: 56).

4 De este modo, el fragmento analizado entra en relación con otra voz del poema, el poeta de la barricada, quien al comienzo del segundo canto expresa: “que tu palabra / sea irrupción / de lo espontáneo / que lo que digas / diga tu existencia / antes / que ‘tu poesía’ [...] asome / tu duro estallido / de palabras / golpeando todas las máscaras / del mundo // rompe / el mito / de que has nacido antes que nada / para expresar ‘lo bello’ / para decirlo ante todo / ‘bellamente’. // ¡Comienza a abandonar esos prejuicios! // ¡COMPRENDE / QUE ES IMPORTANTE / QUE TE TEMAN!” (Lamborghini 1965: 33–34). La crítica ha leído este fragmento programáticamente, como condensación de las tradiciones poéticas en pugna en la poética lamborghiniana. A este respecto, ver: Porrúa (2001).

voces poéticas dramatizan los efectos subjetivos de la globalización entendida tanto como espectacularización de la vida producto de la massmediatización, y también como “[borramiento de] las fronteras entre cultura y barbarie, lo trágico y lo cómico, la risa y el horror” (Lamborghini 1995), tal como propone la contratapa de 1995. En referencia a este libro, a pocos meses de su primera publicación, Lamborghini afirmaba: “Lo que se trata de hacer ver en *Comedieta* es la complejidad de la naturaleza humana; se toman casos monstruosos [...] y se los desarrolla en una forma de lo más apacible y lineal. Lo monstruoso es la vida, está en uno como una semilla que de pronto estalla o no” (Lamborghini *apud* García Helder 1996: 17).

La clave política de este poemario, entonces, no pasa por retratar —la realidad, la vida, la sociedad— sino por hacer visible, situar a la vista y exhibir el engaño que disimula el carácter monstruoso e irreductiblemente contradictorio de lo humano. El poema que abre el libro, titulado “comiqueos del bufón” en *Comedieta* y “La moral del bufón” en *La risa canalla* —de donde lo citamos—, condensa programáticamente esta búsqueda:

—La verdad del Modelo, es su propia
caricatura, y ésta revela
la mentira de su falsa perfección.

Viéndonos, así, caricaturescos,
nos entendemos: espejos somos,
de lo deforme que el Modelo oculta.

Vida como parodia de la vida;
risible senda en la que el suicidio
su idea, ronda hasta al bebé.

La mezcla, el remedo y el disfraz,
que a nosotros el Modelo inspira,
anuncian, desde siempre, la tragedia.

Desde el reír, lo trágico mirado;
la tragedia que empieza en la parodia,
sigue en caricatura y da en grotesco.

La tragedia que cede su lugar
a esas tres formas y, con ellas,
se confunde en violento carnaval.

En ese albur, es claro, estamos todos;
somos batracios de una misma charca,
con un croar que nos identifica,

el croar de la época: un griterío,
que expresa nuestro horror que causa risa
y nuestra risa que provoca horror.

Así, el torniquete de la historia
sentir nos hace su chiste a carcajadas,
que devolvemos con más locura y crimen.

Y trágicos por cómicos y cómicos
por trágicos, en este laberinto
de horror y risa, sea nuestra guía

la moral del bufón: sus comiqueos.
(Lamborghini 2004: 11–12)

El sintagma oximorónico “moral del bufón” desafía así toda moralidad y potencia los alcances de la bufonería como táctica poética y política: resquebrajar las máscaras de perfección del Modelo, para descubrir que la vida no es otra cosa que “parodia de la vida”; crear para la poesía un lugar de resistencia, un espacio donde las jerarquías se suspenden y se desmoronan los valores. El mundo deviene así un “mundo del revés”. En este sentido, el poema evidencia cómo la apuesta por la parodia y el grotesco —entendidos como dos instancias progresivas de la indistinción entre lo trágico y lo cómico— encuentra en la representación de lo diverso y contra-normativo un punto de anclaje significativo. Retóricamente, se convoca el imaginario de lo monstruoso mediante el uso yuxtapuesto de un léxico biológico marino —“batracios” y “croar”, pero también “albur”, palabra en la que conviven, al menos, dos significados: azar y pez liza o mújol—,⁵ con términos carnavalescos y barrocos —“remedo y disfraz”, “laberinto”—. Se trata de un poema profundamente irónico, en términos de De Man, en la medida en que la exhibición de la mentira y la caricatura del Modelo no aboga por su superación, sino, antes bien, por la perpetuación del desdoblamiento, al que solo puede responderse “con más locura y crimen”.

“La moral del bufón” introduce así una modulación específica del grotesco lamborghiniiano que se despliega en los “comiqueos” que le siguen: una cincuenta de poemas⁶ divididos en tres secciones con una misma estructura —un número variable de tercetos endecasílabos y dodecasílabos blancos que desembocan en un verso suelto—. Temáticamente, los comiqueos abordan historias y situacio-

5 Asimismo, teniendo en cuenta que Lamborghini vivió su exilio en México entre 1977 y 1999, es pertinente considerar también la acepción mexicana de la palabra “albur”: calambur, juego de palabras con doble sentido.

6 *Comedieta* incluye un total de cuarenta y dos comiqueos. En *La risa canalla*, estos poemas se reordenan y se incorporan dieciséis comiqueos nuevos.

nes de lo más heterogéneas, no obstante, atravesadas por el “vértigo de hipérbole” de la poética del *horrorreír*. Nos detendremos en analizar dos de ellos, incorporados en la edición de *La risa canalla*, que comparten el hecho de aludir a anécdotas de ablaciones y mutilaciones —lo que nos permitirá volver, una última vez, sobre “Las patas en las fuentes”—.

El comiqueo “de Souad” está basado en la historia del libro autobiográfico *Brulé vive*, firmado por una joven de Cisjordania con el seudónimo de Souad, quien sobrevive a un intento de homicidio por parte de su familia calificado como crimen de honor. Publicada en 2003, la historia de Souad ganó rápidamente visibilidad internacional. Lo que nos interesa del poema lamborghiniiano, en este caso, es el modo en que codifica la experiencia de la joven sobreviviente en términos carnalescos, imprimiendo en su “sobrevida” una tensión entre la marca indeleble del horror y la forma grotesca que adquiere en su cuerpo:

– Quedé embarazada y me quemaron viva,
cubro con una máscara mi rostro:
fue el mío un carnaval de fuego.

Mi máscara es hermosa, seductora,
pero, detrás, soy el Momo de un horror
que alguna oscura diversión da al mundo.

Porque ese horror, también, tiene su risa:
me quemaron —¿lo creen?— por quedar
gruesa, encinta, sin estar casada.
[...]

Mi tersa máscara, extraña en su albayalde,
es ahora mi rostro, me acostumbro;
Souad, es mi nombre: escribo un libro,

doy reportajes, hay que seguir viviendo.
(Lamborghini 2004: 38–39)

Como el niño de “Las patas en las fuentes”, Souad está condenada a vivir para perpetuar su condición de víctima: “hay que seguir viviendo” para mostrar su horrorosa deformación a los ojos de los demás. Para ella, vivir es “hacer ver” la sinrazón de tal crimen, su “oscura diversión”.

Por su parte, el comiqueo “de los amputadores” ficcionaliza las reflexiones de un grupo de secuestradores, que se debaten si amputar o no un dedo de su víctima como fe de vida para su familia:

Secuestrar, cortar un dedo, hacer que paguen,
es un arte y un oficio que permite
accionar el Horror, ejercerlo.

¿En una época en que esa taquilla
es la mejor prueba del negocio,
por qué, entonces, no aprovechar el éxito?

¿Por qué con el Horror no hacer dinero?
¿Una prueba de vida no lo vale?
¿Qué precio no tendrá un dedo menos?

Y con más amplitud: ¿el Horror no es
obligada catarsis, goce, deleite,
espectáculo, entretenimiento?

¿No nos es necesario lo horroroso
al adormecido sentir; eficiente
estímulo, que logra despertarlo?

¿Y conmovernos más allá y más allá
de lo que entendemos por monstruoso,
en la belleza de hacerlo funcionar?

[...]
Así, es cómo lo hacemos; si nos fuerzan,
el resto de su vida ha de sentir
la pérdida, el dolor de lo podado:

como el muñón que aún siente la rama.
(Lamborghini 2004: 72–74)

La crueldad en la primera estrofa va develando su revés de lucidez en los interrogantes que desencadena; si el horror es “catarsis, goce, deleite / espectáculo, entretenimiento”, su función social acerca la amputación a la experiencia artística. Este poema puede leerse como un eco de la escena del niño en “Las patas en las fuentes”, pero también de otra imagen del poema de 1965, los “adictos cabeza” llegando a Plaza de Mayo: “y veo sangre / manando de muñones / ‘somos los destrozados / los mutilados / la vida por / la vida por / cruzando la Gran Plaza” (Lamborghini 1965: 43). Como dos modulaciones de una misma experiencia subjetiva, la marginalización de los obreros peronistas luego del golpe de Estado de 1955 se transforma, a fines de siglo, en la alienación de los televidentes ante las espeluznantes crónicas de los noticiosos. El *shock* de la amputación funciona, entonces, como un estímulo potente contra el “adormecido sentir”.

En conclusión, en la obra de Lamborghini, marginalidad y discapacidad no son únicamente tópicos que aparecen tematizados en ciertas zonas de su obra, sino que estos definen la apuesta de su poética por el grotesco y la parodia como gesto político. La irreverencia del *horrorreír* lamborghiniano radica en la exposición de aquello que la cultura —la sociedad, pero también la solemnidad de la literatura— pretende ocultar y matizar mediante la homogeneización normati-

zadora de lo bello. Hemos identificado en *Las patas en las fuentes* y en *La risa canalla* una reflexión consonante: ante la mirada del otro como demanda de exhibición de la propia marginalidad, la poesía se erige como un espacio de respuesta irónica, desde el cual transformar y reivindicar lo monstruoso más allá de los límites de lo políticamente correcto.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. 2008 [1855]. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris: Édition Sillage.
- Bergson, Henri. 1967 [1905]. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Deux cent trente-troisième édition, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bosoer, Sara. 2017. "Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina", en: *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 4: 58–74.
- Cella, Susana. 1996. "Una lógica de la distorsión", en: *Diario de Poesía* 38: 19.
- Curell, Mónica. 2004. "'La política de la risa'. Entrevista con Leónidas Lamborghini", en: *Revista En Marcha* 35: 52–57.
- De Man, Paul. 1983. "The Rhetoric of Temporality", en: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second Edition, Revised, Minneapolis: University of Minnesota Press: 187–228.
- De Man, Paul. 1996. "The Concept of Irony", en: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press: 163–184.
- Fondebrider, Jorge. 1989. "Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes", reportaje a Leónidas Lamborghini, en: *Diario de poesía* 13: 3–5.
- García Helder, Daniel. 1996. "Nada que ver con la belleza", entrevista con Leónidas Lamborghini, en: *Diario de poesía* 38: 16–17.
- García Helder, Daniel. 1999. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en: Susana Cella (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emecé: 213–234.
- Jorge, Gerardo. 2012. "Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista Poesía Buenos Aires, lo antipoético y la modernización", en: *Exlibris* 1: 283–298.
- Lamborghini, Leónidas. 1965. *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires: Editorial Perspectivas.
- Lamborghini, Leónidas. 1995. "El poder de la parodia", en: Sergio Delgado (ed.), *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL: 9–43.
- Lamborghini, Leónidas. 1995. *Comedieta* (De la globalización y el arte del bufón), Buenos Aires: Ediciones Estanislao.
- Lamborghini, Leónidas. 2004. *La risa canalla (o la moral del bufón)*, Buenos Aires: Paradiso ediciones.
- Piglia, Ricardo. 1990 [1986]. "Sobre Borges", en: *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte: 137–154.
- Porrúa, Ana. 2001. "Linajes políticos y literarios", en: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 145–200.
- Prieto, Martín. 2010. "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina", en: *La Biblioteca*, Edición Bicentenario 9–10: 174–187.

Sara Torres

Rompiendo las alas del capacitismo: humor y vitalismo *crip* para narrar el mal de Parkinson

Abstract: One of the features of Ena Lucía Portela's work is the usage of irreverent and joyful explorations of the abject, with the goal of undoing normative discourses about what a desirable life is. In her text "Alas rotas", Portela describes her life after being diagnosed with Parkinson at an early age. To dismantle the ableist vision that signifies her in terms of "poor little Ena Lucía" the author uses a critical tone with intentional humorous effects. By doing so, her text resists the narrative of lack and misfortune that is usually activated after the diagnosis of a "disabling" chronic illness. As a theoretical framework, this article works within the conceptual line of *Crip Studies*, a discipline that encompasses the queer perspective and the work of disability studies, with the aim of creatively confronting the neoliberal discourse that discards and simplifies the narrative agency of bodies which are considered anomalous. Together with the analysis of the critical and vitalist humor that Portela uses to narrate her own experience of Parkinson's, this text studies some of the characters from her collection of short stories *Una extraña entre las piedras* (1999).

Palabras clave: Ena Lucía Portela, Estudios crip, Diagnóstico, Enfermedad, Abyección

Key Words: Ena Lucía Portela, Crip Studies, Diagnosis, Illness, Abjection

1 Introducción

La narrativa de la cubana Ena Lucía Portela, con su característico tono irónico, juegos autorales y posiciones políticas resbaladizas, ofrece un valioso espacio de análisis desde la perspectiva de la teoría Crip (McRuer 2006, 2018; Clare 2021). La diversidad sexual, la diferencia corporal y el vitalismo en situaciones de marginación y precariedad son constantes que atraviesan su obra. El despliegue de un tipo de ingenio irónico, que a veces oscila entre lo burlón y lo lúdico, opera para resistir la adherencia a cualquier tipo de posición ideológica fija (Araújo 2001). En

Sara Torres, Passau

este artículo presentaré una breve cartografía de dos textos de la autora: el relato “Un loco dentro del baño” (1999) y la crónica “Alas rotas” (2008), para centrar mi interés en cómo ambos movilizan la intersección entre el deseo vitalista de cuerpos no normativos y su recepción por parte de la norma. Mi objetivo es analizar expresiones de vitalidad y potencia en agentes socialmente significados como discapacitados y enfermos; personajes que con su agencia vital y creativa revelan la convención violenta de la norma capacitista. El humor en estas dos obras, argumentaré, surge como efecto de una escritura crítica que consigue mostrar el capacitismo como un discurso de poder susceptible a ser desarticulado.

La autora, en su posición irónica de rechazo a categorías que fijen su identidad, resiste activamente la síntesis de su escritura por parte del análisis académico (Álvarez-Oquendo 2010). Aun así, puede decirse que su obra es legible desde los *crip studies*, por preocuparse tanto por burlar la normalización del deseo heterosexual como por revertir la construcción del cuerpo socializable como “sano” “estéticamente estable” y “productivo”. Nacida en 1972 en el contexto de la Revolución Cubana, que prescribía la heterosexualidad como referente moral, Portela destacó al publicar los relatos “Dos almas nadando en una pecera” (1990) y “Sombrio despertar del avestruz” (1997), ambos considerados dos de los ejemplos cubanos más representativos de textualidad lesbiana. Estos títulos surgen al comienzo de la década de los noventa, conocida en Cuba como el período de “rectificación”. Después de una historia de violencia y represión heteronormativa, es entonces cuando el gobierno revolucionario replantea sus posiciones y actitudes hacia la diversidad sexual.

2 Ansiedad, des-identificación con la norma y representación de las corporalidades discas

Margrit Shildrick en la obra *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality* (2009) estudia la ansiedad como respuesta involuntaria ante la visión de un cuerpo que no obedece al ideal capacitista de cuerpo “normal”. Si seguimos el argumento de Shildrick, la visión de un cuerpo que no obedece los ideales del imaginario occidental —imaginario que demanda que el sujeto ha de mostrarse como una realidad material estable, autónoma y productiva— recibe unos afectos concretos. Efecto del miedo a la pérdida del cuerpo “sano” o “estable”, la corporalidad anómala o “disca” (Silvestri 2017: 245) recibe a menudo una respuesta ansiosa por parte de aquellos cuya imagen corporal se considera dentro de los límites de lo “normal”. En consecuencia, puede afirmarse que es la ansiedad el afecto que moviliza la exclusión de las corporalidades discas, y que tal afecto es

consecuencia de las convenciones morfológicas asociadas al sujeto moderno occidental. Pero lo que despierta una respuesta ansiosa, destaca Shildrick, no es solo la morfología del cuerpo disco, sino también su placer, su albedrío y su expresión, que irrumpen peligrosamente en el campo representacional desde un afuera que afecta a la estabilidad del sistema:

In failing to reproduce the ideal image of corporeal invulnerability, disabled bodies are not positioned, however, as disempowered; on the contrary they signal threat and danger insofar as they undermine any belief in the stability and consistency of bodies in general. Paradigmatically, such bodies elicit anxiety for they remind the others of their own vulnerability and precariousness. (Shildrick 2009: 21)

Al aceptar la precariedad y la vulnerabilidad como rasgos estables del ser-cuerpo, Shildrick en su análisis nos invita a romper el binarismo capacitista para imaginar lo que ella identifica con la grafía “dis/ability” como un continuo, base común de todo devenir humano, que descubre la naturaleza incierta de toda corporalidad.

The aim is not to discover some universal theory of disability that will ameliorate the conditions in which is lived, but to position it as a fundamental and irreducible challenge – on diverse levels- to the normative desire to establish a certain security and predictability about the nature of human being. (Shildrick 2009: 10)

En las siguientes páginas defenderé, siguiendo la ruta de pensamiento propuesta por Shildrick, que la escritura de Portela no persigue únicamente representar la diferencia, sino precisamente desafiar el aparato discursivo que limita la imaginación y establece la idea de lo humano dentro de parámetros binarios de coherencia y estabilidad.

Ena Lucía Portela escribe y explora el deseo desde una Cuba atravesada, en el ámbito socioeconómico, por el conocido como Período Especial, un largo período de depresión y crisis económica a partir de 1991, en el que la sociedad experimentó una transformación radical a medida que, tras el colapso de la Unión Soviética y sus apoyos, las condiciones de vida se precarizaron. Importante es considerar que este contexto material está acompañado por los efectos del discurso nacionalista de la revolución cubana, que en sus orígenes construye la identidad cubana de forma monolítica. Para hacerlo, se sirve de imaginarios hechos a medida como el mito del hombre nuevo guevariano, ideal de masculinidad y sujeto político de referencia, que privilegia la causa revolucionaria por encima de cualquier vínculo personal o necesidad vital propia. Este contexto material y político influye en el rechazo distintivo de Portela hacia las políticas de identidad y los sistemas totalitarios de significación, que ordenan el sentido social a través de referentes culturales que aseguran la hegemonía de los cuerpos heterosexuales y productivos según la lógica y las necesidades del sistema en el que estén inscritos.

En un contexto de privación de la individualidad y la diferencia, el uso resbaladizo que hace Portela del humor está relacionado con una estrategia de desidentificación con respecto a la norma hegemónica. Lejos de tener como objetivo el simple entretenimiento, un claro componente evaluativo está presente en la función pragmática de sus formulaciones irónicas (Hutcheon 2005). Este tipo de humor, atravesado por la subcultura queer y por su expresión camp como tipo de inteligencia crítica a la vez que vitalista, a menudo muestra un doble movimiento: cita y reconoce la norma utilizando un discurso dominante a la vez que se distancia críticamente de ella, añadiendo un extra de sentido que no se hace explícito en la escritura.¹ Como se muestra en el análisis de los relatos elegidos, en ocasiones el humor se desata al revelar la inconsistencia del poder y de las ideologías para exponer cómo los cuerpos exceden y desordenan la norma y cómo el discurso es incapaz de contener el presente de los cuerpos, de representar la vida y la materia como realidades en transformación.

Creo que es importante señalar que el uso del humor empleado por Portela tiene también su influencia geográfica. Como estudia Sara E. Cooper (2006) en el contexto de la obra de Mirta Yáñez, la Cuba posrevolucionaria de los años sesenta y setenta impone una prosa de corte social comprometida con el proyecto y la ideología de la Revolución. En el estilo llamado realismo socialista cubano, el uso del humor queda fuera de contexto. Posteriormente, la narrativa va a recuperar el uso del humor y buscar referentes locales anteriores como el choteo del neobarroco. El choteo, modalidad del humor propiamente cubana, aparecería como una respuesta de defensa en contextos difíciles. Descrito originalmente por Mañach, el uso del choteo en la textualidad cubana se desarrolla en torno a la estrategia o técnica de reír ante la adversidad “to lessen the shock value, to heighten one’s ability to resist and carry on” (Cooper 2006: 41). Pero no solamente esto, sino que también el choteo pasaría por un rechazo a la noción jerárquica de valor en contextos de poder. Así lo sintetiza Armando Valdés-Zamora:

Lo que define al choteo, a la manera en que lo expone el cubano Jorge Mañach en 1928, está implícito en esos dos gestos simultáneos del cuadro: igualarse a alguien de autoridad superior, desacralizar con humor los emblemas de esa autoridad y juzgar, incluso, a quien lo haga sin poseer los atributos sociales que supuestamente le corresponden. Chotear es de esta manera sinónimo de desvirtuar la representación seria de un sujeto y de su discurso. (Valdés-Zamora 2008: 53)

¹ Angela Dorado-Otero (2013) estudia el uso de la parodia postmoderna en la obra de Portela, apuntando hacia estrategias narrativas como la intertextualidad y la polifonía para subvertir posiciones dogmáticas o autoritarias que pudiesen darse en la narración.

Me interesa, por tanto, que en este empleo del humor el sujeto no reprime o niega los efectos de la precariedad, la violencia o el poder totalitario, sino que celebra su potencia de resistencia frente a estos. Un ejemplo literario importante donde el empleo del humor sirve como resistencia al poder lo encontramos en la obra del cubano Reinaldo Arenas (1943–1990), autor homosexual perseguido y censurado por la revolución.

3 Abyección y goce en “Un loco dentro del baño”

Hallar placer en la representación de lo abyecto o alterizado (Kristeva 2010; Morris 2020), relacionarnos de forma erótica con imágenes que se significan en lo social como fuentes de ansiedad, es otro modo de resistencia posible en la práctica de la escritura. Como subversión gozosa ante la norma capacitista, Ena Lucía Portela incluye de forma constante en su narrativa realidades humanas consideradas marginales en el plano representacional. Explora el deseo y su plasticidad, en los parámetros de partida en los que el psicoanálisis freudiano lo definiese: el deseo en su origen es perverso y polimorfo, no tiene objeto ni forma a priori y la cultura lo encauza dentro de unas normas y unos marcos convencionales (De Lauretis 1994). Por otro lado, sus personajes muestran corporalidades alegres y deseantes fuera de la norma: tanto el capacitismo como la heterosexualidad obligatoria son sistemas cuya hegemonía pierde justificación en sus mundos narrativos. Uno de los aspectos más interesantes de su escritura para los *disability* y los *crip studies* es que el referente humano de normalidad desaparece en el mundo simbólico de la autora y los cuerpos diversos, aunque se muestren marginados socialmente o afectados por la violencia capacitista, se muestran situados en referencia a mundos propios, donde ellos mismos son agentes estructurales de sentido. Al mostrarse como cuerpos desobedientes y con acceso al goce, los personajes crip y queer de Portela se narran desde sus potencias y capacidad de afectación y no desde la idea de falta o en relación comparativa con un referente humano hegemónico.²

Uno de los ejemplos donde de forma más explícita Portela representa el cuerpo diverso como subjetividad deseante que desestabiliza la norma hegemónica es en el relato “Un loco dentro del baño”, recogido en el libro *Una extraña entre las piedras* (1999), colección de escritos donde deseo y alteridad están siempre en conversación. “Un loco dentro del baño” se construye sobre un ensamblaje libidinoso formado en el ecosistema cerrado de una biblioteca de Humanidades. Los agentes

² En esta línea puede analizarse la pasión amorosa que siente Djuna, la narradora del relato “Una extraña entre las piedras” (1999), por el personaje de Nepomorrosa.

de ese ecosistema son el joven lector Danilo, el bibliotecario y Adefesio, personaje central cuyo nombre de pila desaparece bajo la expresión despectiva a través de la cual se le descarta como cuerpo no capacitado para representar correctamente lo humano. Junto a ellos está Chantal, una mujer que inicialmente ejerce el papel de censor y observadora “externa” y cuya distancia inicial con respecto al resto facilita la narración. El personaje de Chantal, cuyo deseo por el joven Danilo se presenta en un principio como normativo —su apego libidinoso se da dentro del orden heterosexual, aunque se manifieste de forma obsesiva— representa a la vez el deseo de norma y la fina membrana que comunica con la posibilidad de su desestabilización.

Al comienzo del cuento, Chantal percibe a Adefesio, amante de Danilo, dramatizando y abyectando su morfología para bloquear así su potencial como agente capaz de tener una relación intersubjetiva erótica con Danilo:

Lo suyo debía ser una malformación congénita, pensaba ella interpretando al adefesio. Un síndrome de Down combinado con otros sufrimientos, quizás un accidente en el momento del parto o una madre sifilítica. Tal vez producto de un romance incestuoso en la región más prohibida de la consanguinidad [. . .] aquel envejecimiento prematuro y flácido en una cara de chimpancé y un cuerpo lleno de verrugas pardas o rojizas, le inspiraban a Chantal, como a todo el mundo, algo entre lástima y repulsión. (Portela 1999: 20)

Al romper con la fantasía de cuerpo-sujeto como entidad autónoma, estable, la corporalidad-adesio se describe abierta a la afectación de fuerzas externas, incompleta. Bajo la mirada de Chantal, Adefesio deja de ser sujeto para ser materia caótica, desobediente, que acoge e incorpora la irrupción de devenires no humanos. Su cara es comparada con la cara de un chimpancé y su cuerpo aparece cubierto por “verrugas” en forma de pequeñas irrupciones “del orden normal” en toda la superficie de su piel.

El cuerpo de Adefesio, rompiendo la predictibilidad de la morfología “normal”, parece desencadenar en Chantal ese tipo de ansiedad que describiera Shildrick como “ansiedad tanto corpórea como ontológica” (Shildrick 2002: 10). Como respuesta a tal afecto, en la animalización y cosificación discursiva de Adefesio, Chantal crea un límite (psico)ontológico entre la realidad de Adefesio y la suya propia. Profundamente afectada por la “capacidad sorprendente de la naturaleza para producir formas extrañas en su interior”, Chantal intenta “explicar” esta corporeidad buscando un culpable externo, una causa de la interrupción del curso “normal” de la naturaleza: “en todo caso, alguien era culpable de ese engendro más que parecido a los ángeles del sidario” (1999: 20).

Alterizar a Adefesio es una forma de negar la relación intercorporal Adefesio-Danilo, para poder seguir deseando al segundo como objeto delimitado por contornos normativos y estables. Pero el movimiento de abyección o expulsión también intenta proteger la integridad de su propia imagen corporal, pues, si-

guiendo a Shildrick en su lectura lacaniana, la experiencia del cuerpo como fragmentado y caótico antecede la entrada del niño en lo simbólico, por lo que la fragmentación es una posibilidad de la que el adulto habrá de protegerse durante su vida: “The enduring difficulty is that although the otherness of such threatening corporeal forms must be repudiated, that otherness is not simply external to the subject, but always recalls the self’s incompletely repressed experience of infantile dis-organisation” (Shildrick 2009: 91). El rechazo inicial de Chantal hacia Adefesio crea una barrera psíquica que permite al personaje mantener su identidad dentro de las fronteras normativas de morfología, género, entre otros, mientras que, por otro lado, es un reconocimiento defensivo de su poder de afectación. La construcción psíquica de Adefesio como monstruo implica tanto un esfuerzo por apartarlo de lo sexual (de su vínculo con Danilo) como el reconocimiento, consciente o inconsciente, de su sexualidad y del riesgo que implica su presencia al amenazar el orden simbólico.

Si bien, en el relato, Portela destaca las diferentes funciones laborales que Adefesio realiza con éxito en la Facultad de Humanidades, Chantal describe al personaje con un lenguaje que implica la categoría de “discapacitado”. El capacitismo que lidera la mirada de Chantal se fundamenta en lo estético para extenderse sobre una corporeidad que excede los límites estéticos culturalmente prescritos en la representación de lo “humano” y por tanto desobedece la ley simbólica que determina lo que un humano debería ser (Shildrick 2009: 7). Pero, como Portela muestra con firmeza, la única in-capacidad explícita de Adefesio en el relato es la de obedecer la norma estética para poder pasar como “normal” para la mirada social. El tratamiento en el discurso de Chantal revela la práctica común de abyección de los cuerpos discapacitados que, siguiendo a Shildrick, tiene sus raíces en la angustia que produce el reflejo del otro sobre la apertura de nuestros propios cuerpos a ser dañados y a sufrir transformaciones involuntarias.

Considero que la exhibición explícita y excesiva del discurso capacitista en el habla de Chantal, personaje que en el relato se muestra mucho más inestable e inseguro que Adefesio, genera una respuesta humorística que permite al lector una desidentificación con ese discurso. Además, Portela muestra la plasticidad del deseo y la movilidad de la disposición psíquica capacitista cuando, al final del relato, Chantal paradójicamente acoge la posibilidad de sentir deseo erótico hacia Adefesio, quien apenas unas líneas antes ocupaba el espacio de lo abyecto. Al sentirse vulnerable y rechazada por Danilo, Chantal crea un escenario alternativo en el que Adefesio aparece como su salvador frente a un Danilo desdeñoso y potencialmente cruel. Al seguir sus propios intereses, Chantal es capaz de cambiar las reglas de significación en lo simbólico para celebrar ahora a Adefesio. No obstante, y conservando el humor distanciador, esta celebración la plantea también Portela desde un exceso: “en su imaginación ella también le hacía una reverencia,

se inclinaba ante Adefesio para abrazarse a sus rodillas, envolverlo en un manto de púrpura, llamarlo Su Majestad y, si fuera preciso, lamerle los pies” (Portela 1999: 28). La resignificación del cuerpo de Adefesio en el espacio de lo simbólico implica una transferencia de este desde el espacio semántico de lo monstruoso hasta un espacio de valor donde su cuerpo es digno de culto. Irónicamente, a la resignificación le sigue la excitación sexual, en la que Chantal se ofrece solemnemente al que ahora se convierte en su nuevo “dios”.

Chantal representa la mirada occidental, heterosexual y capacitista que queda desordenada y deslegitimada al entrar en el espacio del deseo. Considero que el giro humorístico de Portela se basa precisamente en la parodia de la norma, que se muestra tan vulnerable a ser desarticulada. Los cuerpos se afectan entre sí, y Adefesio es un cuerpo deseante lleno de potencias capaces de transformar la configuración de los otros. Por otro lado, el salto del discurso de la abyección al discurso del endiosamiento contiene también una crítica a la incorporación forzada de los sujetos minorizados dentro del discurso de la corrección política, a partir de una lógica meramente compensatoria.

Mayerín Bello, de la Universidad de la Habana, define como “poética del adefesio” a los modos de representar “la rareza” en la prosa de Portela. En la poética del adefesio, destaca, el objetivo es mostrar las tensiones entre el mundo marginal que ocupan los raros y los adefesios, por un lado, y por otro “los representantes del mundo de la normalidad” (Bello 2014: 135). Si bien esta división aparece representada en los relatos de Portela a menudo por límites físicos (la puerta de una casa en el relato “Al fondo del cementerio” y el espacio de la biblioteca y la Facultad de Humanidades en “Un loco dentro del baño”), en mi opinión lo más interesante es cómo estos límites se trasgreden y generan una expresión humorística que muestra el ridículo de la separación entre “raros” y “normales”. La facilidad en la transformación de la *voyeuse* Chantal (Araújo 2006: 56), inicialmente presentada como “perteneciente al club de los normales”, hacia intensidades del deseo consideradas no normativas o transgresoras, es lo que nos produce el efecto de humor que desautoriza la norma.

4 La impredecibilidad del cuerpo diagnosticado con Parkinson

Tal vez no sea arriesgado afirmar, desde una perspectiva situada, que la escritura de Portela sobre cuerpo y diferencia se establece en la experiencia encarnada de dos intersecciones: el deseo no heterosexual y la vivencia del Parkinson diagnosticado a una edad temprana. Aunque la diversidad corporal es constante en su obra,

Portela trata su propio diagnóstico y vivencia de la enfermedad de forma directa en un relato biográfico corto que se caracteriza por el empleo del humor y la afirmación vitalista. Es el texto “Alas rotas”, originalmente titulado “Mal de Parkinson”, que publicó en la revista colombiana SoHo en agosto del 2008 y que posteriormente aparece en el libro *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos* (2009) y en la colección de prosas de más reciente publicación *Con hambre y sin dinero* (2017).

En este texto, el único que habla en directo tono biográfico de su enfermedad, la autora rechaza utilizar un tono grave o una posición de víctima para hablar del impacto emocional y la diversidad funcional efecto del Parkinson. Así describe el contexto de su diagnóstico:

Debido a mi edad de entonces (veinte años), más bien rara entre los enfermos de Parkinson, era de esperarse que el deterioro fuese conquistando terreno a un ritmo galopante. Es decir, que en cuestión de pocos meses ya yo no podría caminar, ni hacer algo útil con las manos, ni articular palabras. La capacidad intelectual no iba a disminuir en absoluto, pero de nada me serviría. Yo quedaría, por decirlo de algún modo, enclaustrada dentro de mi cuerpo, sin posibilidad alguna de expresarme. Y el Parkinson, aunque debilita con creces el organismo, agravando cualquier otro padecimiento que aparezca, en sí no es letal. O sea, todo aquel suplicio podía prolongarse durante unos cuantos años. Recuerdo que prendí un cigarro para digerir con ecuanimidad tal información y que el neurólogo no se atrevió a decirme que fumar daña la salud. (Portela 2017: 174)

Tras asistir al diagnóstico como evento discursivo de predicción de un futuro torturante, Portela responde con un acto de afirmación de la individualidad: prende un cigarro en consulta y con ello irónicamente desautoriza el poder del médico para pronosticar su vida. Así, “Alas Rotas” desarticula el fantasma cultural del Parkinson separando las nociones ‘diagnóstico’ y ‘pronóstico’: “El diagnóstico de 1993 me lo han confirmado, en varias ocasiones, otros neurólogos. El pronóstico, sin embargo, resultó erróneo” (Portela 2017: 176). En su crónica del diagnóstico, Portela compensa el shock traumático del pronóstico fatalista con cierto distanciamiento irónico hacia el discurso médico, desposeyéndolo de su estatuto de verdad. El cuerpo que expresa el Parkinson a temprana edad se sitúa en el discurso del doctor como un cuerpo desobediente que transgrede la ley capacitista y subvierte el ideal de estabilidad dentro del eje temporal que marca la evolución “normal” del cuerpo adulto.

El empleo del registro irónico para describir un episodio personal tan difícil abre el dolor individual hacia lo colectivo y amplía el espacio de lo representado al añadir “un plus de sentido más allá de lo dicho” (Pérez Cino 2014: 87). Pérez Cino describe los usos de la ironía en la escritura de Portela como momentos de tensión entre la escritura (lo representable, lo que puede decirse bajo el influjo de la norma moral de turno) y una realidad más compleja. En este caso, es importante destacar cómo dicha tensión opera entre el lenguaje del marco discursivo médico

del diagnóstico de la enfermedad discapacitante y la realidad del cuerpo vivo que padece esa enfermedad. La afirmación vitalista de la individualidad y la capacidad acompaña a la puesta en evidencia de los lenguajes del capacitismo, mostrados como lenguajes in-capaces de atender a la realidad de los cuerpos.

El diagnóstico que recibe Portela traslada a la paciente la ansiedad médica y social por un cuerpo que parece destinado a transformarse demasiado rápido y a perder su autonomía antes de la vejez. Sin embargo, la voz narrativa habla desde un presente vitalista y desmiente la predicción que le fue hecha en el pasado y con ella los significados culturales y el estigma asociados al diagnóstico. Para ello, Portela cuenta el presente centrándose en sus potencias, capacidades y rechazando una construcción subjetiva desde la idea de falta:

Discursar en público me asusta un poco. Siento que se me escucha con especial atención, como si, por el mero hecho de ser “distinta”, fuera a decir algo extraordinario, cuando únicamente diré las mismas tonterías que los demás escritores. En general me muevo despacio, en cámara lenta, y para no enmarañarme cual gato con una bola de estambre, debo estar muy, pero muy consciente de cada cosa que hago. Con el tiempo he aprendido a hallar los caminos menos tortuosos, a fin de potenciar mi energía al máximo.

Detesto profundamente que otras personas se consideren calificadas para dictaminar, sin tomarse la molestia de consultarlo conmigo, qué puedo o no hacer. Y peor todavía cuando alegan que tamaña intromisión es “por mi bien”. Quienes actúen así conmigo, deberán atenerse a las consecuencias. Y ahora mismo no estoy riéndome, ¿oká? Porque esa amabilidad farisaica suele enmascarar mecanismos controladores, o inclusive discriminatorios, lo que en numerosos países constituye delito. En cuanto al inevitable “pobrecita Ena Lucía”, que puede tener múltiples significados, lo interpreto según de quién venga. Aunque rara vez me indigno por eso. Figúrense ustedes, tampoco voy a pasarme la vida entera mascullando blasfemias. (Portela 2017: 178)

Tal y como ocurría al hablar de Adefesio como cuerpo deseante, deseable y agente, el empleo del humor en este relato está también orientado al reconocimiento y gestión de la ansiedad social que genera el cuerpo diagnosticado con una enfermedad grave. Además, interpela directamente a la curiosidad de sus seguidores, apoyada en el misterio y la preocupación hacia una figura autorial como la de Portela, que lleva años recluida sin participar de la vida literaria o social. Como destacara Fernanda Bustamante-Escalona, “Alas rotas” se completa con una nota a pie de página añadida a posteriori, donde la autora desafía al lector que quiera atribuir a la enfermedad su completa ausencia del espacio público y el aislamiento voluntario en su domicilio de La Habana (2021: 186). En lugar de atribuir su ausencia al Parkinson, Portela lo hace alegando la exigencia de un importante proyecto literario, el de su próxima novela —cuyo título prometido es *La última pasajera*—, cuestión que vincula su alejamiento a su capacidad de crear y no a una supuesta incapacidad de ocupar el espacio público como cuerpo disca. Además, se enfrenta directamente al discurso médico-cultural que significa

el Parkinson diagnosticado a temprana edad como proceso fatal y acelerado de degeneración:

De entonces a la fecha, pese a los chismes sensacionalistas que circulan por ahí sobre un presunto derrumbe mío, el mal apenas ha progresado. Lamento decepcionar a los espectadores morbosos, pero van a tener que cogerlo con calma, pues aún sigo batallando. (Portela 2017: 176)

Frente al poder estigmatizante del diagnóstico, el texto de la nota reivindica, su agencia a la hora de construir relato y subjetividad.

Al incurrir en la posición crip y vitalista que defiende en este artículo, la autora cierra la crónica haciendo alusión al conocido *conatus* de Spinoza por el cual se afirma que todo ente, inanimado o vivo, se esfuerza por perseverar en su propio ser. En este cierre la voz de la autora pierde el tono humorístico, ya que se identifica de forma directa con la proposición del *conatus*, en una afirmación que da título al texto: “Me lo creo. Sé que es así porque lo he vivido, porque lo vivo día tras día. Un pájaro siempre tratará de emprender el vuelo, una y otra vez, aunque tenga las alas rotas” (Portela 2017: 179). Una vez que el cuerpo no desee perseverar, Portela defiende explícitamente la eutanasia como expresión de libertad y dignidad y la considera —en lugar de la fe religiosa— la única idea que ha sostenido su esperanza en la vida.

En otro relato, “Huracán” (2019), Portela hace referencia al derecho a decidir sobre la propia muerte, a la capacidad de autodeterminación y auto-evaluación de las circunstancias vitales. En el caso de “Huracán”, la narradora no plantea abiertamente las razones que motivan el deseo de finalizar su vida, aunque sí hace referencia a un contexto material represivo donde el poder del Estado limita la movilidad y la libertad de los habitantes de la isla (Bello 2019). Lo que genera el efecto de humor en este relato es el modo dramático en el que la narradora busca la muerte: se expone a la intemperie y sale con su coche en la llegada del Huracán Michelle. Tras sufrir un accidente importante pero no morir, el giro humorístico continúa en la declaración de agencia y persistencia:

Porque persisto en mi decisión. Vaya si persisto. Cada año, desde el 1º de junio hasta el 30 de noviembre, que es la temporada ciclónica, me dedico a ver los noticieros en la TV. Así me entero de lo mal que anda el mundo y de lo bien que está todo en mi país. Pero lo que más me interesa es el parte meteorológico. Oh, sí. No me pierdo ni uno. Como Penélope a su Odisseo, yo espero un huracán. (Portela 2019: 232)

En este párrafo Portela combina una referencia irónica a la manipulación del verdadero estado de la actualidad cubana por parte de la televisión local al mismo tiempo que insiste en el derecho del sujeto a decidir sobre su muerte. Aunque lo enmarque en el escenario excesivo de la búsqueda del escenario ciclónico, tanto en “Huracán” como en “Alas rotas” las narradoras comparten su firmeza frente al

derecho de poseer la vida propia, incluso en las circunstancias más adversas. En palabras de Timmer: “estar en la vida sabiendo que se puede salir de ella en el momento que uno quiera” (Timmer 2019: 241).

En su conclusión a *Dangerous Discourses* Shildrick cita a Nietzsche: “We have to learn to think differently – in order at last, perhaps very late on, to attain even more: to feel differently” (1982). Pensar la inestabilidad material como condición de existencia de cualquier corporalidad posibilita efectos de transformación del “sentir” sobre la respuesta ansiosa a la diferencia. Dado que el miedo lleva a la parálisis y a la interrupción de la proliferación creativa de significado y sentido, Portela emplea un humor a favor de una mayor libertad en la imaginación que relaja la ansiedad que causa la diferencia dentro de la conciencia capacitista. Mediante el tono ligero y el empleo del humor, la autora consigue liberar la ansiedad que es pre-condición de la subjetivización dentro de la individualidad normativa. En la representación de la diferencia morfológica y funcional Portela se centra en el trabajo sobre la potencia, la capacidad distinta y su ilegibilidad dentro de un sistema que observa la diferencia solo a través de la lógica de la falla y la falta. Por tanto, el objeto causa del humor en su escritura no sería el cuerpo diverso, sino el sistema capacitista. La lectora y la narradora, si se da el giro humorístico de forma efectiva, son aliadas en el desmantelamiento de la autoridad de un tercer elemento, un enemigo común, el discurso capacitista que produce tanto la noción de falta como la “amabilidad farisaica”.

Bibliografía

- Álvarez Oquendo, Saylín. 2010. “Entrevista: No me hagas preguntas capciosas: conspirando con Ena Lucía Portela”, en *La Habana elegante* http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html [10.11.2022].
- Araújo, Nara. 2006. “Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela”, en: *Cuadernos de Literatura* 11: 46–53.
- Araújo, Nara. 2001. “Erizar y Divertir: La Poética de Ena Lucía Portela”, en: *Cuban Studies* 32: 55–73.
- Bello, Mayerín. 2014. “De Ena Lucía Portela Ad Ephesios. The adefesio poetics in Ena Lucía Portela’s works”, en: *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 10: 129–137.
- Bello, Mayerín. 2019. “‘Huracán’ de Ena Lucía Portela: un letrero de neón que dice Exit”, en: Mabel Cuesta/Elzbieta Sklodowska (ed.), *Lecturas atentas: una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*, Leiden: Almenara: 234–244.
- Bustamante-Escalona, Fernanda. 2021. “‘Alejarme del mundanal ruido’: autoría y régimen de visibilidad en Ena Lucía Portela”, en: *Estudios filológicos* 68: 175–191.
- Clare, Eli. 2021. *Una brillante imperfección*, Madrid: Continta me tienes.
- Cooper, Sara E. 2006. “Irreverent humor in postrevolutionary Cuban fiction: The case of Mirta Yáñez”, en: *Cuban Studies* 37: 33–55.

- Cuesta, Mabel/Sklodowska, Elzbieta. 2019. *Lecturas atentas: una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*, Leiden: Almenara.
- De Lauretis, Teresa. 1994. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press.
- Dorado Otero, Ángela. 2013. "Gender, Body and Writing in Ena Lucía Portela's 'Una extraña entre las piedras'", en: *Culture and History Digital Journal* 1: 1–14.
- Hutcheon, Linda. 2005. *Irony's edge: the theory and politics of irony*, London/New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. 2010. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: NY Columbia University Press.
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: New York University Press.
- McRuer, Robert. 2018. *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance*, New York: New York University Press.
- Morris, Bethany. 2020. *Sexual Difference, Abjection and Liminal Spaces: A Psychoanalytic Approach to the Abhorrence of the Feminine*, New York: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. 1982. *Daybreak*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pérez Cino, Waldo. 2014 "Ironía y representación del mal en La sombra del caminante de Ena Lucía Portela", en: *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 10: 83–94.
- Portela, Ena Lucía. 2019. "Huracán", en: Mabel Cuesta/Elzbieta Sklodowska (ed.), *Lecturas atentas: una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*, Leiden: Almenara: 221–232.
- Portela, Ena Lucía. 2017. *Con hambre y sin dinero*, La Habana: Ediciones Unión.
- Portela, Ena Lucía. 2009. *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, Doral: Stockcero.
- Portela, Ena Lucía. 1999. "Un loco dentro del baño", en: *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Sánchez Becerril, Ivonne. 2011. *Erizar y divertir: El proyecto de escritura de Ena Lucía Portela*, México: Publidisa Mexicana.
- Schildrick, Margrit. 2009. *Dangerous discourses of disability, subjectivity and sexuality*, New York: Palgrave Macmillan.
- Silvestri, Leonor. 2017. "¿Elegirías curarte si pudieras hacerlo?", en: *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 10: 241–247.
- Timmer, Nanne. 2019. "Ensayo y postficción: realidad y goce de la escritura en *Con hambre y sin dinero* (2018), de Ena Lucía Portela", en: *Caracol* 18: 237–257.
- Valdés-Zamora, Armando. 2008. "Una lectura de la sátira en Cuba: Indagación del choteo de Jorge Mañach", en: *América. Cahiers du CRICCAL* 37: 53–62.

Sobre las autoras y los autores

Berit Callsen. Doctora en Filología Románica por la Universidad Humboldt de Berlín/Alemania con un trabajo sobre poéticas visuales en la literatura mexicana y francesa de la segunda mitad del siglo XX. Del 2013 al 2016 fue asistente de investigación en las Universidades de Würzburg y Hannover. Desde 2017 es profesora asistente de Ciencias Culturales Románicas en la Universidad de Osnabrück. Sus enfoques de investigación son: la visualidad literaria en una perspectiva interdisciplinar, representaciones de la diversidad funcional en la literatura y cultura latinoamericana y española del siglo XXI y constituciones del sujeto en la modernidad española. Contacto: berit.callsen@uni-osnabrueck.de.

Julio E. Checa Puerta. Doctor en Filología Hispánica con Premio Extraordinario, por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor titular de Literatura Española y Decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha sido profesor visitante en las universidades de Gießen (Alemania), Wesleyan (EE. UU.), Passau (Alemania) y Toulouse le Mirail (Francia). Campos de trabajo: la representación de la diversidad en la literatura española y en las artes escénicas en el ámbito hispánico, las imágenes de género en la literatura española y en las artes escénicas en el ámbito hispánico de los siglos XX y XXI, así como la historia, teoría y crítica de la literatura española escrita por autoras y del teatro español de los siglos XX y XXI. Contacto: jcheca@hum.uc3m.es.

Luisa García-Manso. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo. Máster Universitario en Estudios para la Igualdad de Género (UIMP-CSIC). Realizó su investigación predoctoral en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, en Madrid. Su tesis doctoral *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975–2010)* (2013) obtuvo la Mención Internacional y el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo. Fue becaria postdoctoral Alexander von Humboldt en la Universidad de Passau. Desde 2017 es *Assistant Professor* de Literatura Hispánica Contemporánea en la Universidad de Utrecht. El capítulo de la Dr. García Manso incluido en este volumen forma parte de los desarrollos realizados en el proyecto de investigación “Escrituras, imágenes y testimonio en las escritoras hispánicas contemporáneas. III. Exilios y migraciones” (Ministerio Español de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2021–124858NB-I00). Principales intereses de investigación: teatro español de los siglos XX y XXI, identidad, género, memoria, migraciones y exilios. Contacto: m.l.garcia-manso@uu.nl.

Alejandro Gasel. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Especialista en Ciencias Sociales por FLACSO, Costa Rica. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es profesor adjunto ordinario, dedicación completa en el área de Metodologías Literarias en la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Unidad Académica Río Gallegos. Ha sido becario doctoral y posdoctoral del CONICET, investigador invitado del Center for Latin American and Caribbean Studies en la Universidad de Newcastle del Reino Unido, y becario Erasmus+ Programm en la Universidad de Wuppertal, Alemania. Entre 2020 y 2022 desarrolló un proyecto de investigación en el marco de Georg Forster Research Fellowship Programme for Experienced Researchers (2020–2022), financiado por la Fundación Alexander von Humboldt, en la Universidad de Wuppertal. El capítulo del Dr. Gasel que forma parte de este volumen es parte de los resultados y producciones del proyecto de investigación llevado a cabo en Wuppertal. Es miembro

del equipo editorial de la revista *El taco en la brea*, registra publicaciones indexadas en Chile, Brasil, Colombia, Reino Unido y Alemania. Contacto: agasel@uarg.unpa.edu.ar.

Pía Gutiérrez. Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica (UC) de Chile. Es profesora interdisciplinaria entre la Facultad de Letras y la Facultad de Artes de la UC y parte de Colectivo Arde, archivo digital sobre procesos creativos (www.proyectoarte.org). Ha investigado la relación teatro y archivo en el contexto latinoamericano, especialmente en el contexto chileno a partir de la segunda mitad del siglo XX, siendo parte de proyectos como el Archivo Isidora Aguirre y Archivo Manuel Rojas y responsable de proyectos de investigación (Fondecyt Postdoctorado, FONDART e Investigación VRI, Fondo Nacional de Patrimonio) que usan la metodología del archivo como una estrategia de investigación y mediación con las comunidades. Entre 2022 y 2024 desarrolló el proyecto de investigación “Éticas y estéticas de la errancia” financiado por la Fundación Alexander von Humboldt en la Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas a cargo de la Prof. Dra. Susanne Hartwig en la Universidad de Passau. El capítulo de la Dra. Gutiérrez incluido en el presente volumen se realizó en el marco de ese proyecto de la fundación von Humboldt y en diálogo con tareas del trabajo de la investigadora en el CELICH-UC. Contacto: gutier06@ads.uni-passau.de / gutierrezdiazpia@gmail.com / plgutier@uc.cl.

Susanne Hartwig. Licenciada en Filología Románica y Latina por la Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Alemania). 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 la Universidad de Passau (Alemania). Coeditora de la colección *Images of Disability* en la editorial Peter Lang (De Gruyter a partir de 2024). Campos de investigación: ética y literatura; images of disability; representaciones cómicas de la diversidad funcional; teatro y cine contemporáneos. Contacto: Susanne.Hartwig@uni-passau.de

David Navarro Juan. Graduado en Humanidades (premio extraordinario fin de carrera) y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid, Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Es Personal Investigador Predoctoral en Formación en el Dpto. de “Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura” de la UC3M, donde también desempeña labores docentes. Miembro del Equipo de Trabajo ReDiArt - XXI con el 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” (Investigador Principal: Julio E. Checa Puerta; Proyecto Nacional de I+D+i PID2020-116636GB-I00). Realiza una tesis doctoral sobre representaciones escénicas de la diversidad funcional en el ámbito español contemporáneo, dirigida por el Prof. Dr. Julio E. Checa Puerta. Ha participado en distintos seminarios y congresos, nacionales e internacionales. Campos de investigación: literatura, artes escénicas y diversidad. Colaborador en la revista *Anales de la Literatura Contemporánea* (Temple University). Contacto: danavarr@hum.uc3m.es.

Katarzyna Nowak-McNeice. Doctora en Literatura, Profesora Asistente en el Instituto de Estudios Ingleses de la Uniwersytet Wrocławski (Polonia), donde obtuvo su doctorado en 2005 y su Habilitación en 2019. Docente e investigadora en Berlín (Freie Universität Berlin), Londres (King’s College), Los Angeles (UCLA, investigadora Fulbright), Fullerton (California State University) y Madrid (investigadora Conex-Marie Curie en la Universidad Carlos III de Madrid, 2015-2019). Campos de investigación: poshumanismo; estudios de veganismo; literatura y teoría postcolonial; literatura

estadounidense; feminismo y antiespecismo; representación de neurodiversidad en la literatura y en textos culturales. Contacto: katarzyna.nowak-mcneice@uwr.edu.pl.

David Ojeda Adolafia. Actualmente, jefe del Departamento de Dirección de Escena en la RESAD. Es Doctor en Artes Escénicas por la Universidad de Alcalá con tesis en Artes Escénicas y Discapacidad. Ha participado como Coordinador desde la RESAD en las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas y Educación-INAEM. Es profesor del Máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza. Ha sido Profesor del Máster en Creación Teatral Contemporánea de la Universidad Carlos III y del Máster en Teatro y Artes Escénicas del ITEM-Universidad Complutense. Director profesional Socio de la ADE. Socio de la Academia de las Artes en la Especialidad de Dirección Escénica. Socio de ARTEMAD. Desde 2017 participa en el Grupo de Investigación dirigido por el Catedrático Julio Checa de la Universidad Carlos III y la Catedrática Susanne Hartwig de la Universidad de Passau en Alemania bajo el título “Representar la diversidad funcional”. Participa del Consejo de Redacción de la Revista Acotaciones-RESAD; publica artículos en *Primer Acto*, *La Ratonera*, *ADE* y otras revistas de investigación universitaria y publicaciones culturales. Conferenciante en distintos congresos, jornadas y encuentros en España y Sudamérica sobre Arte y Creatividad con Personas con Discapacidad, la expresión estética y artística de la deformidad en la escena y las artes escénicas y la diversidad a nivel educativo, artístico y profesional. Dicta seminarios y cursos en Artes Escénicas y Discapacidad, también ha impartido talleres y conferencias en distintos congresos, jornadas y encuentros en España, Chile, Perú, Nicaragua, Portugal, Italia, Escocia, Egipto. Contacto: palmyrateatro@gmail.com.

Malena Pastoriza. Investigadora del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Se doctoró en marzo de 2023 en la Universidad Nacional de La Plata con una tesis sobre Leónidas Lamborghini y Juan José Saer, financiada por CONICET. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Wuppertal en 2018 y 2021/2 con becas del DAAD y Erasmus+. Principales intereses de investigación: la literatura argentina contemporánea, las teorías de la ironía y la parodia como perspectivas de lectura literaria, la ilegibilidad en literatura y otras artes. Contacto: mpastoriza@fahce.unlp.edu.ar / malena_pastoriza@yahoo.com.ar.

Soledad Pereyra. Estudió Letras en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Doctorado en Literatura Argentina Contemporánea en la Universidad de Friburgo. Título de habilitación (provisional): *El capacitismo en disputa: un recorrido crítico por el teatro mixed-abled en España*. Investigación y docencia en La Plata, Friburgo, Berlín, Wuppertal, Berna, Sevilla y Passau. Desde 2020 hasta 2023 asistente de investigación en la Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau. Investigadora posdoctoral en el proyecto “Narrativa, Expectativa, Experiencia. La discapacidad en el teatro y el cine europeos contemporáneos” financiado por la Sociedad Alemana de Investigación (DFG) y dirigido por Prof. Dra. Susanne Hartwig. Desde 2024 es profesora adjunta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Intereses de investigación: literatura comparada entre Europa y América Latina, narraciones de enfermedad, narrativa y discapacidad, teatro y discapacidad, teatro posmigrante, estudios de la memoria. Contacto: Soledad.Pereyra@uni-passau.de / spereyra@fahce.unlp.edu.ar.

Ryan Prout. Ex-alumno de Totton Sixth Form College. Tesis sobre cuestiones de género en la obra de Juan Goytisolo. Docente e investigador en las universidades de Cambridge (Trinity Hall) y Oxford

(Christ Church); profesor titular en la School of Modern Languages, Cardiff University. Campos de investigación: cine y las culturas visuales de España, México, y Cuba; diversidad funcional; cómics y novelas gráficas; etología y narrativa; literatura contemporánea en España y América hispanoparlante. Contacto: ProutR@cardiff.ac.uk.

Sara Torres. Doctora por la Universidad Queen Mary de Londres. Máster en Critical Methodologies en el Kings College de Londres. Fue profesora de Literatura Comparada y Estudios Culturales con Perspectiva de Género en la Universidad Autónoma de Barcelona. Vinculada a la Universidad de Passau entre 2021–2023 con una beca de investigación Alexander von Humboldt. En esta etapa postdoctoral llevó adelante el proyecto “Radical poetics: Imagining the self after a breast cancer diagnosis” en torno a escrituras feministas tras diagnósticos médicos que implican transformaciones corporales no voluntarias. El capítulo incluido en el presente volumen forma parte de los resultados de dicha investigación. Con su primer libro, *La otra genealogía* (Madrid: Torremozas) ganó el Premio Nacional de Poesía Gloria Fuertes. Ha publicado también *Conjurios y Cantos*, editado por Kriller 71. Con la editorial la Bella Varsovia ha publicado *Phantasmagoria* y el más reciente *El ritual del baño*. Su trabajo teórico-creativo se centra en el análisis de deseo, cuerpo y discurso a través de un aparato crítico feminista e interdisciplinar que entrelaza el psicoanálisis, los nuevos materialismos y los estudios queer. Con Reservoir Books publicó en mayo de 2022 la novela *Lo que hay* y en 2024 *La seducción*. Contacto: araserrot@outlook.com.