

Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional

Theatre Space(s) and Functional Diversity (Disability)

Susanne Hartwig

Universität Passau

Susanne.hartwig@uni-passau.de

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7921-9192>

RESUMEN

Esta contribución se plantea de qué manera actores con *diversidad funcional* cambian el espacio teatral. Se parte de la hipótesis de que las anomalías corporales hacen consciente la superposición de los dos *hic et nunc* del teatro, uno estético/simbólico y otro, físico/concreto. Tres ejemplos del teatro contemporáneo ilustran cómo este hecho se deja utilizar estéticamente: *Esta breve tragedia de la carne*, de Angélica Liddell (2015), *Disabled Theater* (2012), de Jérôme Bel, y *Mi piedra Rosetta*, de José Ramón Fernández, realizado por David Ojeda (2012). El análisis mostrará que en estas obras, la relación entre espacio escénico y espacio del espectador es inseparable del impacto del espectáculo entero. Las tres obras enfocan los conceptos *exclusión*, *inclusión* e *intercambio*.

Palabras Clave: *disability studies*; teatro contemporáneo; inclusión.

ABSTRACT

The present proposal shows how actors with *functional diversity* — a term coined in Spain in 2005 that replace other terms considered pejorative, like *discapacidad* or *minusvalía* — change theater space. The article departs from the hypothesis that corporal anomaly makes the audience aware of the two layered here and now of theatre, one aesthetic/symbolic, and the other physical/concrete. Three examples of contemporary theatre will show how this fact can be used in an aesthetic context: *Esta breve tragedia de la carne* by Angélica Liddell (2015), *Disabled Theater* (2012) by Jérôme Bel, and *Mi piedra Rosetta* by José Ramón Fernández, realised by David Ojeda (2012). The analysis will show that in these performances the relation between scenic space and space of the spectators are inseparable. The three examples present the concepts *exclusion*, *inclusion* and *interchange*.

Key words: Disability Studies; Contemporary theatre; Inclusion.

Can a disabled performer ever be seen as anything other than a freak, irrespective of the «liberal» or «postmodern» attitudes of today's sophisticated audiences? (Mat Fraser)¹

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos del espacio teatral, solemos referirnos a un espacio semiótico. Sin embargo, en el espacio teatral, dos *hic et nunc* ontológicamente distintos se superponen, uno estético/simbólico y otro, físico/concreto. Signos, respectivamente materiales exigen distintos modos de recepción. Aunque la obra teatral trate de un lugar remoto o incluso inexistente, los actores, el decorado y los objetos son estímulos sensoriales concretos en la realidad, es decir, en el espacio-tiempo físico del espectador. Por más ilusionista que sea la puesta en escena, lo que percibe el espectador tiene un impacto inmediato sobre su sistema nervioso fuera del control cognitivo. A pesar de la transformación de signos escénicos en símbolos, su cuerpo se ve *también* afectado en el *hic et nunc*, sin mediación de una construcción semiótica. Por lo tanto, una sensación física influye sobre la construcción del sentido, por ejemplo, en la construcción de un ambiente agradable, desagradable, tenso, etc.

En el teatro tradicional ambos *hic et nunc* se confunden y hacen olvidar la duplicidad fundamental del espacio. En el teatro contemporáneo, en cambio, ésta se hace a menudo explícita (cf. Hartwig 2014). En estos casos, la materialidad del espacio no desaparece detrás de la ilusión teatral. Puesto que la materialidad remite al espacio del espectador, un análisis del espacio teatral tiene que incluirlo porque el espacio del auditorio se refleja en el escenario y contribuye esencialmente al sentido del espectáculo. Dicho de otra manera: el contexto (espacio del espectador) se vuelve texto (espacio del escenario).

Hay varios métodos para hacer consciente la superposición de los dos *hic et nunc* en el teatro contemporáneo. Uno es la utilización de cuerpos fuera de la normalidad en el escenario. En efecto, la aparición de un cuerpo con diversidad funcional², 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 todo³. El cuer-

¹ Citado en Koppers (2014: 97).

² Las desviaciones motrices, físicas, mentales y psíquicas son comúnmente llamadas *discapacidad* o incluso *subnormalidad* o *minusvalía*, todos términos peyorativos. El término *diversidad funcional* fue acuñado en 2005 para reemplazarlos (Romañach y Lobato 2005).

³ Mitchell y Snyder (2000: 2) hablan del gran interés de la literatura en la diversidad funcional, pero como «discrediting feature» y «material marker of inferiority itself», de manera que consideran «disability as the master trope of human disqualification» (3). El presente artículo parte de la idea de que un actor/una actriz con diversidad funcional siempre atrae la atención del público *también* a la desviación, independientemente de lo que

po 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*⁴.

Por esta «resistencia de la realidad» provocada por la diversidad funcional, espacio escénico y espacio del espectador se acercan el uno al otro. El espacio del escenario ya no es autónomo, no está estrictamente separado del espacio real del espectador, lo que se deja utilizar estéticamente como vamos a ver a continuación con tres ejemplos del teatro contemporáneo: *Esta breve tragedia de la carne*, de Angélica Liddell (2015), *Disabled Theater* (2012), de Jérôme Bel, y *Mi piedra Rosetta*, de José Ramón Fernández, realizado por David Ojeda (2012). El análisis mostrará que en estas obras, la *relación* entre espacio escénico y espacio del espectador es inseparable del impacto del espectáculo entero.

2. TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO EN *FREAKSHOW*: *ESTA BREVE TRAGEDIA DE LA CARNE*

Durante su residencia de producción en el LABORatorio de Sonido de LABORal, Angélica Liddell crea la obra *Esta breve tragedia de la carne*, coproducida por el Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón y La Bâtie-Festival de Ginebra⁵. La obra es el resultado de amplios estudios de Liddell sobre la obra de Emily Dickinson, una excéntrica poetisa estadounidense del siglo XIX. Reclutada e introvertida sufría de depresiones y, en los últimos años de su vida, se mantuvo encerrada en su habitación. Su obra destaca por su carácter enigmático. Liddell la interpreta de una manera libre, materializando en el escenario su hermetismo y destacando una palabra recurrente, *abeja*. La falta de precisión en las referencias a Emily Dickinson hace pensar en un título famoso de un poema suyo: «I dwell in Possibility». Esta pluralidad de posibilidades se vislumbra en la polisemia de las imágenes creadas en el espacio.

Esta breve tragedia de la carne no ofrece ninguna trama en el sentido propio de la palabra sino que presenta una serie de acciones e imágenes sueltas.

quiera representar realmente. Garland Thomson (1997: 12) afirma en este sentido: «When one person has a visible disability, however, it almost always dominates and skews the normate's process of sorting out perceptions and forming a reaction». Véanse también Siebers (2012: 16) y Longmore (2003: 135).

⁴ Peter Radtke, actor con diversidad funcional, afirma que lo que lo fascina en el teatro, es precisamente la posibilidad de ocultarse detrás de su papel, de manera que el espectador (y a veces el mismo actor) ignora lo que siente realmente (cf. Heiner 2003: 111).

⁵ Dirección y puesta en escena: Angélica Liddell; instalación: Enrique Marty; sonido: Antonio Navarro con Angélica Liddell. Estreno: 22 de agosto de 2015.

Liddell es la protagonista. Los personajes secundarios son: un hombre con un sayo blanco y una aljaba con flechas al comienzo y hacia el final, un jorobado en distintos momentos, tres hombres con muñones y cinco apicultores, cuatro de ellos con síndrome de Down, en algunas secuencias. El vestuario sencillo no brinda ninguna localización concreta; es tan impreciso y general como el espacio circundante. Los hombres sin brazos van vestidos de negro y los apicultores, de blanco. Liddell reúne todos estos colores: lleva una camisa blanca, que pronto se mancha con un líquido rojo, brazos negros al principio y guantes de oro brillantes al final.

Los personajes actúan en el escenario con suma naturalidad y precisión sin que sus acciones revelen una finalidad reconocible o un significado claro y coherente. A menudo se inmovilizan por un momento, creando imágenes herméticas, de malestar algunas, otras poéticas. Los movimientos no responden a ningún esquema de acciones que permitan situar la obra en un espacio-tiempo concreto. Es posible distinguir etapas separadas las unas de las otras, pero éstas son incomprensibles en su conjunto. A lo sumo hacen pensar en un ritual desconocido por la solemnidad de los movimientos, la utilización de colores básicos y el título de la obra⁶.

Las acciones transcurren en un espacio casi desnudo y sin reminiscencias a espacios cotidianos. Prevalen formas geométricas: dos inmensos globos colgados del techo en cuyo centro se sitúa una franja que se enciende en un momento dado del espectáculo, así como rectángulos de luz y estrellas en el suelo. En el centro a la izquierda se encuentra una silla (en la que se ve, al comienzo, un pene de oro). En la pared posterior del escenario una pantalla de proyección describe un semicírculo. En el escenario se utilizan pocos objetos: un alveolo, un ataúd y una vitrina con abejas que forma un espacio (¿poético?, ¿peligroso?) dentro del espacio escénico.

Música, sonidos y ruidos crean una atmósfera de solemnidad y de tristeza. Domina la recurrente cantata BMW 147 de J.S. Bach («Jesus bleibet meine Freude») transmitida por altavoz. También se escuchan música folklórica y el zumbido de las abejas amplificado por altavoz. Se habla muy poco, solo en dos diálogos de amor, uno entre Liddell y el jorobado (denominado Romeo), transmitido por altavoz, y otro, entre dos apicultores, que no es del todo comprensible.

La mayoría de los personajes muestra una anormalidad física. En siete casos se trata de una diversidad funcional real (la falta de un brazo o el síndrome de Down); únicamente el jorobado es un actor disfrazado; recuerda al *Elephant man* (el personaje desfigurado Merrick) de David Lynch⁷. Liddell y

⁶ La palabra *tragedia* en el título se refiere a un género tradicional con final infeliz (significado apoyado por el ataúd en el escenario), la palabra *carne* hace pensar en el sexo (significado apoyado por el pene de oro en la silla). Ambas palabras parecen generalizar lo expuesto en el escenario como actos alegóricos tristes.

⁷ Las personas con síndrome de Down son cuatro voluntarios de la asociación *Alarde*.

el flechador son los únicos personajes con un físico sin rasgos particulares, también los únicos que se desnudan en el escenario. El flechador lleva siempre una máscara que tapa su boca. Al final, Liddell se separa de los demás personajes entrando en la vitrina de abejas. Con ello es la única que se expone a las picaduras (¿castigo?, ¿expiación?, ¿humillación? ¿estado secundario?), de manera que ella también ofrece una «anormalidad», un estigma, comparada con los demás personajes.

La puesta en escena prefiere la exhibición intensa a la narración y lo sensorial por encima de lo cognitivo. Espacio visual y sonoro forman una mezcla de religión y erotismo, de ternura, tristeza y humillación. Dan la impresión de un rito incomprensible para los no iniciados. Nadie se dirige directamente al espectador, lo que subraya la separación entre ambos *hic et nunc*. El escenario se transforma en el espacio de los anormales, los no ajustados a un mundo de la normalidad.

Sobre el espacio simbólico del ritual se erige el espacio físico de la anomalía real que no puede ser del todo simbólica. Los cuerpos «deformes» parecen expuestos a pesar de no estar desnudos. La resistencia que oponen al simbolismo del espectáculo los convierte en cuerpos extraordinarios de frikis. Así, *Esta breve tragedia de la carne* remite al *freakshow* del siglo XIX y del incipiente siglo XX⁸, espectáculos de circo o de ferias que exponen la deficiencia para divertir al público o suscitar su miedo. La función de los *freakshows* puede describirse como intento de asegurar a los espectadores de su normalidad. La palabra *tragedia* en el título de la obra acerca la deformidad a la conocida simbología de la discapacidad como tragedia personal⁹. La obra demuestra la amenaza que ejerce el cuerpo vulnerable, resistente al control de la razón y a las normas sociales¹⁰.

La deformidad crea un espacio de ruptura, de excepción, un espacio separatista y excluyente. El simbolismo del cuerpo fuera de los límites de la normalidad hace sentir inmediatamente la separación entre escenario y espacio del espectador. Ésta se repite en el mismo escenario con la vitrina de abejas que solo Liddell pisa, cuerpo extraño entre cuerpos extraños, apartada de los ya separados del mundo normal. Todo lo que ocurre en el escenario pertenece a un mundo fuera de la norma, de manera que la frontera *normalidad / anormalidad* se ve fortalecida por la frontera ontológica entre espacio del escenario y espacio público. Al mismo tiempo, espacio escénico y espacio del espectador

⁸ Sobre los *freakshows* véanse Fiedler (1978); Bogdan (1988); Garland Thomson (1997 y 2009) y Schmidt (2012).

⁹ Véanse los significados simbólicos descritos por Mitchell y Snyder: «[C]rippling conditions equate with monarchical immobility, corpulence evidences tyrannical greed, deformity represents malevolent motivations, and so on» (2000: 63); véase también Longmore (2003). Mitchell y Snyder (2000: 10) hablan de la metaforización de la discapacidad.

¹⁰ Cf. lo que afirma Hargrave (2015: 244) sobre «the feral human, the freak, or the fool».

están íntimamente relacionados, puesto que el escenario requiere la realidad del espectador para constituirse como espacio de la excepción. La tensión de la obra se sitúa pues *entre* escena y público confiriéndole a este abiertamente el papel del mirón. El espectador no puede y no tiene que desviar la mirada. Puede saciar su afán voyeurístico, puede sentirse seguro en el lado de los «normales»¹¹. Liddell hace sentir al espectador en su propia piel que es su mirada la que crea la discapacidad, puesto que la normalidad necesita la deformidad como telón de fondo. Los espectadores representan la norma social que excluye a los del escenario. De este modo, la frontera entre normalidad y deformidad se vuelve visible como «punto ciego» de la relación entre actores y público¹².

Sin embargo, en *Esta breve tragedia de la carne*, la diversidad funcional es un signo de diferencia que no es interpretado automáticamente como sufrimiento sin remedio. El estigma sirve más bien para crear un mundo propio que corre paralelo al mundo de la normalidad a través del poder espectacular del cuerpo discapacitado¹³. La exposición de los personajes con diversidad funcional se efectúa dentro de un marco ritual y solemne de modo que la deformidad tiene también su dignidad. Los personajes no se parecen tanto a víctimas, ni mucho menos a verdugos, sino más bien a sacerdotes. De esta manera, la diversidad funcional se vuelve un elemento expresivo ambiguo: el personaje estigmatizado es más que un ser humano y, al mismo tiempo, menos¹⁴. Liddell juega con la ambivalencia entre *freak* y sacerdote, tal como la palabra latina *sacer* significa a la vez «sacro» y «maldito». Materializa literalmente el estatus ambivalente de la persona anormal.

Liddell utiliza el hecho de que la diversidad funcional se considera un misterio (véase Mitchell y Snyder 2000: 6 s.) para crear un mundo aparte como una metáfora sin explicación. Tal como los *freakshows* del siglo XIX simboli-

¹¹ En su trayectoria Liddell ha subrayado ya muchas veces esta separación entre los «correctos» y los «monstruos». Cf. Hartwig (2006). Una constante en la obra de Angélica Liddell son sus estudios sobre la deformidad. Véanse Hartwig 2003a, 2003b, 2005, 2006.

¹² Liddell utiliza la misma técnica para hacer visible la frontera entre cordura y locura en *Hysterica passio* (cf. Hartwig 2007).

¹³ Una constante en la obra de Liddell es la utilización de personajes deformes como «material teatral» excepcional y emocionante. Mitchell y Snyder (2001: 208) afirman: «[...] scholars have begun to attend to the subversive potential of the hyperbolic meanings invested in disabled figures. Much of the early work in disability studies centered on the extreme emotions, such as fascination and repulsion, that disability conjures up in the cultural imaginary». Sobre los efectos emocionales y el poder transgresivo del cuerpo deforme véanse Siebers (2012: 20); Garland Thomson (1997: 10); Mitchell y Snyder (1997: 17) y Dederich (2012: 109).

¹⁴ Cf. Juárez-Almendros (2013: 155): «Bearden emphasizes the ambiguity of historical and discursive disability: those who were disabled were confined but also revered, since some impairments had spiritual significance and some disabled people were chosen as servants and court entertainers on both sides of the Atlantic».

zan «the era's physical and social hierarchy by spotlighting bodily stigmata that could be choreographed as an absolute contrast to "normal" [...] embodiment» (Garland Thomson 1997: 63), el *freakshow* de Liddell expone el poder transgresivo de la deformidad¹⁵ y su potencial contrahegemónico: «Disability, like the designation of artistic innovation, derives value from its noncompliance with social expectations about valid physical and cognitive lives» (Mitchell y Snyder 2000: 9). En este sentido, la obra parece, en muchos momentos, una celebración ambigua de lo que no se deja asimilar a las normas.

3. NEGACIÓN Y AFIRMACIÓN DE DOS ESPACIOS DISTINTOS: *DISABLED THEATER*

Disabled Theater es una performance del coreógrafo francés Jérôme Bel con el teatro inclusivo suizo HORA¹⁶ que se revela como uno de los montajes más exitosos en el mundo del teatro alternativo del año 2012¹⁷. Once actores con diversidad funcional cognitiva se presentan al público, guiados por las preguntas e instrucciones del director, transmitidas por altavoz¹⁸. Empiezan exponiéndose, uno por uno, delante de la mirada de los espectadores durante alrededor de un minuto, sin decir palabra y sin moverse. Luego, todos entran en el escenario y se sientan en sillas dispuestas en semicírculo. Uno tras otro van a un micrófono que se encuentra en el borde delantero del escenario y se presentan con su nombre y su profesión (todos afirman ser actores); en una segunda ronda describen su discapacidad. El ritmo de las presentaciones es muy lento puesto que se espera cada vez hasta que el personaje se levante, proceda al frente del escenario, hable y vuelva a sentarse.

Después de las explicaciones acerca de su persona (todas las informaciones se refieren a la persona real), siete de los once actores bailan acompañados por una canción que ellos mismos eligieron. A partir de este momento, el montaje

¹⁵ Véase Mitchell y Snyder (2000: 8).

¹⁶ Concepto y dirección: Jérôme Bel; actores del teatro suiza HORA (cf. www.hora.ch).

¹⁷ Estreno: 10 de mayo del 2012, Theater Hora/Zúrich. *Disabled Theater* participa en numerosos festivales en el mundo entero, entre ellos el Festival d'Avignon (2012) y la dOCUMENTA 13 (Kassel/Alemania). También fue invitado al Berliner Theatertreffen en 2013 como una de las diez producciones más importantes del año. Sin embargo, la recepción del performance fue controvertida (véanse Höhne et al., 2014 y Umatham y Wihstutz 2015b).

¹⁸ Después de intentar en vano acercar a los actores a sus conceptos de una performance, Bel los deja hacer «lo que quieran»; Bel cuenta sobre las repeticiones: «The more I was trying, the less they could stand it. And suddenly I felt that I was alienating them just the way they are alienated in everyday life when people make them do things they don't want to do. I just had to accept that my job was to stand back, not to bring them anywhere else but back to what they are, to the way that is not accepted by society. I remember clearly that one night in Zurich, I told myself, OK, that's it, that is your job, Jérôme, *not to work*» (Umatham y Wihstutz 2015a: 166).

—que ha podido parecer una simple presentación de gente con diversidad funcional— se desliza sutilmente hacia la re-presentación. Al acabarse la danza, cada uno de los once actores, uno por uno delante del micrófono, lanza su juicio sobre el espectáculo. El último actor se queja de no haber sido elegido como bailarín, hasta que el director permite por altavoz a los cuatro actores omitidos presentar su baile. La última instrucción del director es que los actores se inclinen para el aplauso.

Bel desnuda el espacio casi al completo. Se ven únicamente once sillas y —cuando su uso se hace necesario— un micrófono en el centro del escenario. La luz es la de las repeticiones. El escenario parece representarse a sí mismo y sirve también de pista de baile. De esta manera, la relación entre espacio escénico y espacio del espectador es muy estrecha, puesto que al hablar, los actores se dirigen siempre directamente al público.

El espacio enfatiza el aspecto de la exhibición y de la mirada voyeurística. Puesto que los espectadores han aprendido una forma políticamente correcta de tratar la discapacidad —fingir no verla y no clavarle los ojos¹⁹— y puesto que las anomalías en la vida social cotidiana suelen ser invisibles, el primer efecto de los personajes con rasgos anormales en el escenario es muy probablemente hacer sentirse incómodo al público²⁰. Sin embargo, mientras que el comienzo del espectáculo aún hace pensar en los *freakshows* —los actores salen al escenario vacío para sostener la mirada ajena²¹ y un actor habla incluso abiertamente de *freakshow* para caracterizar la representación— poco a poco la exhibición es sustituida por una relación cómplice entre personajes y auditorio que suele aplaudir cada vez más. A lo largo del espectáculo, por ende, el espacio no es el lugar de una ilusión ficcional, sino que se confunde con un simple pódium para presentarse, sin que se establezca una frontera clara entre espacio real y espacio semiótico. Solo al final se restablece por algunos momentos la ilusión teatral.

Siempre habla una sola persona a la vez, mientras que los otros actores están sentados en el fondo del escenario y parecen no actuar. De esta manera, el espacio escénico se desdobra y refleja la relación escenario-sala del auditorio. Los actores en el escenario no aplauden, lo que es el mayor rasgo distintivo entre ellos y el público. Ambos espacios se acercan volviéndose cada vez más similares conforme la frontera entre representación y presentación se vuelve más borrosa. En la última parte de la obra, la frontera vuelve a ser más sólida.

¹⁹ Véanse las teorías de los cuerpos extraordinarios (Garland Thomson 1997) y del mirar fijamente «staring»; véase Garland Thomson (2009).

²⁰ Véase lo que afirma Garland Thomson: «Besides the discomfiting dissonance between experienced and expressed reaction, a nondisabled person often does not know how to act toward a disabled person: how or whether to offer assistance; whether to acknowledge the disability; what words, restores, or expectations to use or avoid» (1997: 12).

²¹ Sobre esta parte voyeurística del espectáculo véase Roselt (2012).

Umatham afirma que los actores suscitan dudas «as to the authenticity of the feelings they display and the truth of the words they declaim» y habla de su capacidad «in cunningly oscillating between illusion and reality» (Umatham 2015: 107). El espacio escénico se transforma en el espacio de la asimilación: se confunde cada vez más con el espacio de los espectadores. A partir del momento en el que se juzga el espectáculo, paradójicamente (debido a que se trata de una metalepsis que rompe la cuarta pared), vuelve la ilusión teatral, puesto que a partir de este momento se declaman textos claramente identificables como textos ajenos. En el escenario se erige una frontera entre «capaces» y «menos capaces» puesto que Bel inicialmente solo permite a siete de los once actores presentar su baile. De esta manera, crea fronteras en un grupo aparentemente homogéneo, lo que refleja y subraya la frontera entre escenario y público como frontera entre los «discapacitados» y los «capacitados». Esta decisión de Bel se corrige, sin embargo, lo que es una clara señal de que vuelve la ilusión teatral.

Bel rompe varias veces el efecto de realidad e ilusión teatral. Cuando finalmente permite bailar también a los cuatro actores restantes, el montaje se revela abiertamente como una representación estudiada, aún más cuando los bailarines antes excluidos son, técnicamente hablando, tan buenos o incluso mejores que los bailarines anteriores. A través de esta doble revelación al final —los bailarines excluidos se descubren como los mejores, la presentación de personas resulta en la representación de personajes— Bel hace hincapié en el hecho de que tanto la separación como la fusión de ambos espacios, el de los actores (discapacitados) y el de la espectadores (capacitados/normales), es una construcción siempre modificable y hasta una ilusión. La separación y la fusión son solo aparentes, lo que es transferible a la inclusión o a la exclusión de personas con diversidad funcional: *Disabled Theater* no ofrece ni una cosa ni la otra, sino el juego entre ambas. De este juego es posible que surja una posición crítica frente a los prejuicios sociales²².

El espectador, que en la mayor parte del espectáculo, percibe sobre todo la parte física del espacio escénico, tiene probablemente dificultades para establecer un espacio semiótico, y la separación de los dos *hic et nunc* le parece imposible. El final de la obra lo reposiciona claramente en su función de espectador. Lo obliga a darse cuenta de que la disolución de la frontera entre personajes anormales (en el escenario) y personas normales (en el auditorio) fue una ilusión. La improvisación detalladamente estudiada se parecía a la realidad y vuelve a revelarse una ficción; la comunión entre ambos espacios solo existía aparentemente. En este sentido, el espectáculo *Disabled Theater* se puede leer como una advertencia contra los peligros de una inclusión demasiado fácil que simplemente

²² Por eso, ni los críticos que hablan de igualdad entre actores y público, ni los que niegan esta igualdad aciertan (véanse, por ejemplo, las posiciones en Höhne et al. 2014).

niega la diversidad sin que la relación entre los espacios separados entre los «capacitados» y los «discapacitados» cambie profundamente²³.

La ambivalencia salva el espectáculo de un mensaje fácil y es probablemente la fuente de la fascinación que ejerce: una ida y vuelta entre realidad y montaje, entre presentación y representación, entre comunidad y separación. El efecto obtenido es la disolución de certezas:

Instead of dismissing the audience with a moralistic certainty of right and wrong, it provokes uncertainties by refusing to serve as a representative example of a performance that involves cognitively disabled people in a politically correct manner (Umthum 2015: 109).

Solo queda la ambivalencia como constante del espectáculo: ambivalencia de la representación, pero también de los sentimientos de los actores y de los espectadores, ambivalencia también en el acto de juzgar el espectáculo. Las reseñas no escapan a esta verdad:

Instead of passing an aesthetic judgment that highlights, as is often the case in dance or theater reviews, the specific aesthetic characteristics and qualities of the production, a kind of social romanticism prevails, which suggests that the critics are not part of a theater audience, but rather witnesses of a personal encounter with special people (Wihstutz 2015: 37)²⁴.

A través de la ambivalencia el espectáculo demuestra *in actu* el enorme potencial estético de la diversidad, puesto que sin actores con diversidad funcional real esta oscilación entre realidad y montaje que logra *Disabled Theater* no sería posible.

4. CREACIÓN DE UNA PLATAFORMA DE LA DIVERSIDAD: *MI PIEDRA ROSETTA*

Mi piedra Rosetta es un texto que José Ramón Fernández (Fernández 2013) escribe para el teatro inclusivo *Palmyra teatro* (dirección: David Ojeda)²⁵ y en colaboración con los actores. *Palmyra Teatro* se considera un teatro con objetivos estéticos (no terapéuticos ni didácticos) para el que se requieren una formación y experiencia artísticas previas. La puesta en escena incluye a dos

²³ Este procedimiento hace pensar en lo que afirma Garland Thomson (1997: 13): «If, however, disabled people pursue normalization too much, they risk denying limitations and pain for the comfort of others and may edge into the self-betrayal associated with “passing”».

²⁴ Sobre la recepción véanse, por ejemplo, Muscionico (2014) y Behrendt (2012).

²⁵ David Ojeda es profesor de Dirección de Escena en la RESAD (Madrid). José Ramón Fernández es un autor de la «primera generación del cambio del milenio» (cf. Hartwig 2005: 45-50), premio Nacional de Literatura Dramática 2011. Sobre el nacimiento de la Compañía *Palmyra Teatro* véase Ojeda y SV Flys (2015).

personas con diversidad funcional y a otros actores²⁶. Se estrena el 2 de diciembre del 2012 en el Auditorio Padre Soler (Leganés/Madrid) con motivo del Día Internacional de las Personas con Discapacidad²⁷. Además de tratar temáticamente de la discapacidad, las funciones realizan la accesibilidad del espectáculo para personas ciegas y sordas con una totalidad innovadora.

La obra trata de un cuarteto de personas que, de algún modo u otro, están discapacitados: el violonchelista Bruno tiene dificultades para moverse como consecuencia de un accidente y está al borde del suicidio a raíz de depresiones difusas; su hermano Ariel es sordo de nacimiento y sufre por la depresión de Bruno; la amiga de ambos, Victoria, se mueve en una silla de ruedas desde los diez años; finalmente, la ex bailarina Nura, amiga de Victoria, sufre de una lesión de rodilla y por sentirse vieja; además, vive sola porque su pareja trabaja lejos. Una persona en la oscuridad del fondo del escenario toca un violonchelo y no interviene en la trama; se le ve la cara solo al final del montaje. En los movimientos y en la manera de comunicarse se visualiza directamente la diversidad funcional: los personajes se mueven de manera diferente, bailando (Nura/Ariel), andando (Ariel), cojeando (Bruno) y rodando (Victoria), y se comunican con palabras, signos, movimientos o sonidos de violonchelo.

Hay dos espacios representados: la sala de ensayos de Nura y la sala de estudios de Bruno, pero en un solo decorado. Este consiste básicamente en telas: dos pantallas protectoras que se parecen a una ventana y seis lonchas de un rojo vivo en el suelo que van desde el foro hacia el proscenio formando unas aspas en cuyo centro está el músico, o mejor dicho: la música. El color traduce la irrealidad del lugar. Dos sillas y dos atriles respectivamente a la derecha y a la izquierda, una grabadora en un trípode a la derecha, una barra a la izquierda y un estuche de violonchelo inclinado en una pantalla completan el decorado. Se salta entre los dos espacios mediante cambios de iluminación y color. La superposición subraya el paralelismo entre ambos espacios y confiere a la obra un ritmo acelerado²⁸. Casi siempre todos los actores están presentes y nadie sale de escena, aunque no sea su turno de hablar; actúan silenciosamente, Nura incluso con movimientos muy visibles. Muchas veces, los actores que no participan en la escena, parecen comentarla²⁹. Así los dos

²⁶ Aparecen en escena los actores Jesús Barranco, Patricia Ruz, Tomi Ojeda y Christian Gordo (en la actual propuesta Manuel Colinas), más una violonchelista, Iris Jugo. David Ojeda explica: «[...] decidí que jugasen las características especiales de Patricia, Tomi y Christian como intérpretes: Patricia es coreógrafa; Tomi se mueve en una silla de ruedas; Christian es sordo. Y los tres son bailarines» (Ramos 2013).

²⁷ Se monta de nuevo en el 2013 en la Sala Cuarta Pared (Madrid).

²⁸ Así no se rompe la tensión dramática como lo habría hecho, por ejemplo, un escenario giratorio.

²⁹ Por ejemplo, cuando Bruno habla de sus sentimientos más íntimos (como la aparición del demonio o su estado de ánimo antes del accidente), Nura parece representar sus senti-

espacios representan dos mundos simultáneos, uno de la realidad y otro, de la posibilidad, distintas capas de un momento del espectáculo que se apoyan mutuamente. Se trata literalmente de un espacio de comunicación simultánea con y sin palabras, espacio inclusivo para todos los personajes a la vez.

Al espacio visual se añaden un espacio auditivo/sonoro y un espacio táctil: los sonidos que provocan los movimientos de Nura, la música de Bruno y de Victoria y la del violonchelista, así como los sonidos que emite Ariel. El montaje pone en evidencia que el espacio no es el mismo para todos: el espacio auditivo no existe para Ariel, la accesibilidad completa no existe para Victoria³⁰, y el espacio del silencio solo vale en toda su extensión para Ariel. Victoria es la que más abraza a los demás personajes, mientras que Bruno es el último en abrazarse a los otros.

El escenario es el lugar donde se entrecruzan incapacidades. Ariel puede andar, pero no es capaz de hablar con su hermano a través de la música³¹; Victoria puede hablar y oír, pero no bailar ni entender la música como Bruno la entiende; Bruno también es capaz de hablar y de oír, pero tiene dificultades para conectar con su entorno, o como Nura resume al final: «Te pesa la vida y te gustaría irte a la mierda. Es una incapacidad, como otra cualquiera. Unos no pueden oír o no pueden andar, otros no pueden con la vida» (Fernández 2013: 183). Victoria asume las distintas incapacidades como tantas diferencias: «Cada uno descubre su hándicap en algún momento. [...] Cada uno descubre en algún momento que es diferente» (ibíd.: 180).

Pero la obra no termina con la constatación de las diferencias que separan a los seres humanos y los vuelven dependientes los unos de los otros; trata también de la manera de superarlas: por la búsqueda de maneras de comunicarse con los otros, a través de distintos medios. El motor de la trama es la mutua ayuda que se brindan los personajes entre ellos³².

Destaca la variedad de maneras de comunicarse y de traducir mensajes de un medio a otro: Ariel habla en Lengua de Signos o escribiendo en un cuaderno; Nura y Victoria traducen parcialmente su lenguaje al lenguaje hablado. La coreografía del baile expresa el espacio mental de Nura y de Ariel,

mientos con movimientos, gestos y mímica. También corre paralelo el éxito de Ariel bailando con el éxito de Victoria tocando el violonchelo.

³⁰ Victoria habla en distintas ocasiones de las dificultades de desplazarse y las ganas de mover las piernas.

³¹ Ariel intenta comprender qué es la música para su hermano, o como dice Victoria: «encontrar una manera de hablar el mismo idioma que su hermano» (Fernández 2013: 163).

³² Ariel intenta ayudar a su hermano llamando a Victoria, su antigua compañera del conservatorio. Victoria intenta reanimar a Bruno con un proyecto fingido para el que le pide su ayuda. Nura ayuda a Ariel a entender mejor a su hermano, y Ariel y Victoria le ayudan a no sentirse sola. Bruno ayuda a Victoria y a Nura a entender la música. Bruno ayuda a Victoria tratándola como a cualquier persona sin diversidad funcional.

que dibujan en el espacio un estado de ánimo como una música intraducible³³. Nura transforma también la música de Bruno en baile. Bruno les enseña a Victoria y a todos que escuchan su música «que la vida [vale] la pena» (Fernández 2013: 166)³⁴. También considera al compositor Bach un traductor, cuando afirma: «Eso que atravesó a Bach me atraviesa a mí y te atraviesa a ti al escucharlo» (ibíd.: 179). El violonchelista en el escenario subraya pasajes emocionales del texto revelándose así como un traductor al igual que los otros. Casi siempre en penumbra parece un personaje más, pero de naturaleza distinta³⁵. También se insinúa que baile y música saben traducir la luz. Finalmente, las metáforas en las acotaciones del texto de Fernández, destinadas a ser utilizadas en los subtítulos, son otra manera de traducir imágenes en otras imágenes o conceptos en imágenes. Las traducciones son signos de igualdad y de solidaridad: todos saben un lenguaje y todos necesitan una traducción.

Si el escenario es el espacio de la traducción, también es el de los traductores, y en efecto, todos los personajes, en un momento dado, son mediadores: Victoria entre Nura y Ariel, Ariel entre Bruno y Victoria, Nura entre Ariel y Bruno, Bruno entre el mundo de la música y los otros personajes. De hecho, nadie es un «minusválido», tampoco un «válido» permanentemente. Las múltiples e ineludibles dependencias requieren ayuda y solidaridad, lo que Nura formula como moraleja al final de la obra³⁶. En el espacio de la permanente traducción no existe normalidad ni anormalidad, sino distintas maneras de comunicarse. En este sentido, la obra ilustra lo abarcadora que es la comunicación humana, que no solo se refiere al intelecto y a la palabra. La imagen final muestra múltiples abrazos entre los personajes, lo que instituye el tacto como lenguaje universal. La figura emblemática de la circulación de traducciones es la piedra Rosetta³⁷, símbolo del mecanismo de la comunicación. Tal como la famosa piedra, el montaje de Ojeda presenta distintos lenguajes que siempre están allí simultáneamente. Tal como la histórica piedra Rosetta hizo posible la traducción de tres idiomas, en la pieza teatral de Ojeda, distintos

³³ Nura baila para su pareja que vive lejos mediante una cámara video. Bruno se da cuenta de los sentimientos de Ariel a través del baile de su hermano.

³⁴ Bruno dice a Nura: «Me gusta la música porque dice lo que no saben decir las palabras. [...] las palabras no dicen lo que nos pasa. No pueden. La música sí» (Fernández 2013: 179).

³⁵ La violonchelista se ve claramente en el escenario, pero solo al final se le ve la cara y parece ser la personificación de la música como elemento que une a los personajes. No es la técnica del *playback* ni se añade otro personaje.

³⁶ Nura afirma: «Si no nos ayudamos estamos muertos» (Fernández 2013: 163) y: «Todo se arregla igual. No estando solos» (ibíd.: 183). Victoria, a su vez, afirma que Nura hace «que todo sea lo normal» (ibíd.: 180).

³⁷ Victoria explica brevemente la función de la piedra cuya capacidad descubrió Jean-François Champollion.

lenguajes corporales se traducen mutuamente, sin jerarquía y sin privilegiar un lenguaje en detrimento de otro³⁸.

También los espacios se traducen mutuamente: lo que ocurre en la sala luminosa de Nura es el telón de fondo y la traducción de otro espacio de lo que ocurre en el estudio oscuro de Bruno³⁹. En este sentido, los silencios son partes esenciales de la comunicación. El juego de espejos entre los dos espacios representados se refleja también en el juego entre espacio escénico y espacio del espectador, puesto que el montaje tiene como particularidad que practica la inclusión también a nivel de la accesibilidad⁴⁰. Existen el subtítulo y la audiodescripción. Además, una hora antes del espectáculo, se ofrece una visita táctil guiada (*touch tour*):

La visita táctil es una propuesta en la que personas, con y sin discapacidad, hacen un recorrido narrado por el espacio escénico donde pueden tocar la escenografía, los vestuarios de la obra y hablar con los protagonistas. Esta propuesta es fundamentalmente beneficiosa para las personas con discapacidad visual ya que les ayuda a visualizar cosas que a veces no son posibles de describir, permitiéndoles hacerse una idea y crearse una imagen propia al oír el espectáculo (Ojeda y SV Flys 2015)⁴¹.

Puesto que la Lengua de Signos no es comprensible para el espectador común y corriente, el subtítulo le ayuda a entender a Ariel; el lenguaje desconocido «discapacita» literalmente al espectador. De esta manera, la discapacidad se per-

³⁸ Tomi Ojeda afirma: «*La piedra Rosetta* es la metáfora que hace posible que personajes como Ariel, que vive en el silencio, o Bruno, que no puede con la vida, o Victoria, que intenta no rendirse, o Nura, con su propio lenguaje, interactúen y se comuniquen, se escuchen y se sientan entre sí» (Garrido 2013). Nura explica a Bruno que Ariel baila para «saber qué te pasa por dentro» (Fernández 2013: 182). Se habla también de otras formas de traducción, por ejemplo, de Neil Harbisson que traduce colores en sonidos (Fernández 2013: 165s.).

³⁹ Juan Mayorga afirma: «[...] *Mi piedra Rosetta* es, finalmente, una obra sobre la traducción. Una traducción nunca puede salvar del todo la diferencia, pero sí puede conseguir —si su forma es la de la hospitalidad y no la de la invasión— que esa diferencia no se convierta en causa de separación y de conflicto. Una traducción puede conseguir que la diferencia sea causa de algo nuevo; de algo que no estaba en la lengua de llegada ni en la de partida» (Mayorga 2013: 154).

⁴⁰ La sala en modo accesible es el *leitmotiv* de la compañía (Garrido 2013). Ojeda explica su meta de la manera siguiente: «Acercar el arte escénico a personas que no tienen la posibilidad de atender a un espectáculo» (Garrido 2013).

⁴¹ En la visita se incluyen las texturas y los olores de los elementos escenográficos y de utilería, así como explicaciones sobre los movimientos escénicos: «De esta forma, se describía físicamente a los personajes y su vestuario con el fin de reducir el número de intervenciones de la audiodescripción durante la representación, o se explicaban los espacios simultáneos [...]. A las personas sin discapacidad se les daba la opción de venderles los ojos con el fin de enriquecer su experiencia y descubrir las posibilidades del tacto» (Ojeda y SV Flys 2015).

cibe en distintas facetas y en distintos grados. El montaje materializa la idea de que existen distintos grados de discapacidad que van desde un extremo de dependencia absoluta a otro de un ligero impedimento exclusivo, con un rango infinito de gradaciones intermedias. El espacio traduce esta idea de la permeabilidad de las fronteras. Cuestiona también la idea de que la discapacidad es una cualidad de una persona, puesto que el «estar discapacitado» depende de la situación y del punto de vista de las personas que comunican⁴².

El mensaje subyacente es que nadie habla todos los lenguajes y que todos necesitan ayuda en un momento dado. Cualquier persona, en un momento preciso, es «discapacitada», sea porque no anda, porque no oye o porque no entiende el Lenguaje de los Signos. De eso se deduce que la discapacidad no es un estigma sino una característica común del ser humano. A través de la accesibilidad y por las múltiples vías de traducción (los sonidos pueden materializarse en lo visual, lo visual en lo auditivo, el sentido abstracto en lo concreto), la puesta en escena conecta íntimamente espacio escénico y espacio del auditorio, espacio simbólico y espacio físico. Ambos *hic et nunc* son imprescindibles para crear el impacto del montaje en cuyo centro está la comunicación. Sin embargo, se acercan por analogías, mientras que la frontera entre los dos espacios queda intacta. De hecho, en *Mi piedra Rosetta*, la diversidad funcional no separa personajes y personas sino que los unifica, no en el sentido de inclusión sino de intercambio, no en el sentido de ayuda unilateral sino en el de solidaridad⁴³. Bajo la perspectiva de *Mi piedra Rosetta*, cada uno es una persona con diversidad funcional que no se trata de asimilar o ajustar a una norma, sino que se incluye en la comunicación de una manera apropiada.

5. CONCLUSIONES

Partimos de la idea de que la superposición de dos *hic et nunc* de un espectáculo, espacio físico y semiótico, es más precaria cuando aparecen actores con diversidad funcional en el escenario. Puesto que la discapacidad ofrece un suplemento de significado, provoca un distanciamiento, lo que tiene como

⁴² El trabajo de Ojeda sigue la dirección de los *disability studies* que están convencidos de que la diversidad funcional es un elemento integral de la experiencia de cualquier ser humano. Sobre los objetivos de los *disability studies* véase Waldschmidt (2007: 55). Sobre la permeabilidad de la frontera entre «normal» y «discapacitado» véase la expresión «temporarily abled» (Tervooren 2003: 46) que subraya la normalidad de la discapacidad. El modelo social de la discapacidad afirma que las limitaciones de la sociedad (y no el cuerpo individual) son el mayor obstáculo que impide que la gente con diversidad funcional participe plenamente de la vida social.

⁴³ En la parte introductoria del texto se caracteriza la obra como «una historia de amor» (Fernández 2013: 157), entre otros, pero no se hace referencia a la diversidad funcional ni a la discapacidad.

efecto que los dos *hic et nunc* no se acoplan tan fácilmente como en otras condiciones. Un personaje con diversidad funcional crea, por ende, el potencial de hacer evidente la diferencia entre los dos *hic et nunc*, desdoblándose el escenario en un espacio real y uno ficcional. Depende ahora del montaje cómo se utilice esta característica. Las tres puestas en escena que presentamos lo hacen de la manera siguiente:

- Liddell desune estrictamente ambos espacios. No solo separa al espectador de los personajes en el escenario, sino que se separa a sí misma de los demás personajes entrando en una vitrina de vidrio. De esta manera traduce el aislamiento completo de la autora Emily Dickinson, centro oculto de su montaje. Refleja un escenario del que el espectador no forma parte, espacio de la exclusión hermética. El efecto obtenido es que la diferencia entre ambos espacios se acentúa por la aparición de personajes con diversidad funcional.
- Bel disuelve el abismo confundiendo temporalmente los dos *hic et nunc* teatrales. Jugando con realidad e ilusión teatral borra la frontera entre el espacio de los personajes-personas con diversidad funcional y el espacio de los espectadores. El montaje rompe con las normas existentes y con las certezas adquiridas sobre la frontera entre normalidad y desviación. El efecto obtenido es que la separación de ambos espacios parece arbitraria y por eso mismo se cuestiona.
- Ojeda, finalmente, conecta ambos espacios a través de analogías sin mezclarlos. Construye un paralelismo entre espacio escénico y espacio de los espectadores mediante una técnica de «discapacitación», de manera que la *relación* entre ambos *hic et nunc* gana en importancia. El efecto obtenido es la igualdad de dos espacios autónomos.

Liddell y Ojeda mantienen el espacio escénico como nivel de ficción intacto; mientras que Liddell enfatiza la otredad del escenario, Ojeda subraya su parecido con el espacio del espectador. *Disabled Theater* oscila entre ambas estéticas. De hecho, los tres montajes revelan tres perspectivas distintas sobre la dicotomía normalidad vs. anormalidad⁴⁴. Liddell la corrobora, Ojeda la disuelve en una escala de distintos grados, y Bel oscila entre ambos conceptos. Liddell opta por lo grotesco como afirmación de un mundo aparte, Ojeda por lo cotidiano como afirmación de la normalidad de lo diverso, y Bel oscila entre lo grotesco y lo cotidiano, mostrando así la ambivalencia de la percepción.

A pesar de las diferencias y matices se vislumbra un nuevo tratamiento de la diversidad funcional en todas las propuestas: presentan alternativas a la estigma-

⁴⁴ Sobre normalidad en el sentido descriptivo y prescriptivo véanse Davis (1995); Derich (2012: 133 s.) y sobre todo Link (1998).

tización de los cuerpos anormales. Ninguno de los tres espectáculos utiliza el estereotipo de la discapacidad como símbolo de un defecto interior⁴⁵. Los personajes con diversidad funcional no son minusvalorados ni se presentan como inferiores a los normales, sino que actúan con cierta dignidad consciente (no exenta de tristeza, en el caso de Liddell). Tampoco se trata de remediar las discapacidades y las deformidades. En ninguno de los tres montajes la diversidad funcional equivale a sufrimiento; muy al contrario, es una manera de ser como cualquiera y un desafío a la comunicación. Los personajes con diversidad funcional tienen el control y el poder sobre sí mismos y se presentan como autónomos y activos.

Finalmente, los montajes carecen de didactismo y de consejos moralizantes directos⁴⁶. Más bien hacen sentir la relación entre el espacio de los normales y el espacio de los anormales, por lo cual la diversidad funcional es un recurso estético muy fuerte que incluye al espectador en el espectáculo⁴⁷. Los montajes muestran *in actu* cómo el contexto y la comunicación condicionan la percepción de la anormalidad, de manera que el espectador puede experimentar en su cuerpo que la discapacidad es una construcción cultural. En este sentido, el teatro es un objeto de estudio prometedor para los *disability studies*⁴⁸.

Exclusión — inclusión — intercambio: he aquí tres conceptos de la relación entre los espacios del teatro, imagen de tres modelos sociales de enfrentar la diversidad funcional. El potencial más emancipador está visiblemente en la puesta en escena de Ojeda, puesto que el intercambio supera la inclusión como actitud de la sociedad. Así, la actriz Tomi Ojeda afirma:

... no sé si quiero que me incluyan, si quiero estar incluida, no sé si me gusta la sociedad en la que vivo porque hay que cambiarla tanto... Pero no solo para el colectivo de diversidad funcional, que somos los últimos de la cola, sino por la supervivencia y la mejora de esta sociedad en sí. Y es que en ella hay que cambiar los conceptos, las conciencias y los paradigmas (Garrido 2013).

Se trata de *no* adaptar al otro al propio sistema. Con *Mi piedra Rosetta* vemos claramente lo que la escena puede aportar para transformar la discapacidad en diversidad funcional: ni otredad ni igualdad, sino diversidad.

⁴⁵ Sobre esta utilización véase, por ejemplo, Mitchell y Snyder (2000: 58-61).

⁴⁶ Algunas frases en *Mi piedra Rosetta* parecen didácticas, sobre todo cuando se trata de la creatividad como antídoto a la incapacidad. Sin embargo, no se transmite ninguna moraleja directa.

⁴⁷ En este sentido es una prueba de que los mundos posibles de la ficción abren un espacio mental para ensanchar la percepción. Según Öhlschläger (2009: 11), lo más importante no es la transmisión de valores a través de la literatura sino la manera en la que la literatura brinda, gracias a la ficción, nuevas posibilidades para pensar y actuar y nuevas opciones de interpretación y de percepción.

⁴⁸ En el contexto de los *disability studies*, la diversidad funcional se considera dependiente de la comunicación, las prácticas y las instituciones sociales, así como de las representaciones por los medios (Dederich 2012: 41).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Behrendt, Eva (2012). «Subjekt, Skulptur, Symbol», *Theater heute*. 7, pp. 11-13.
- Bogdan, Robert (1988). *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Davis, Lennard J. (1995). *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*. London — New York: Verso.
- Dederich, Markus (2012). *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. 2a ed. Bielefeld: Transcript.
- Fernández, José Ramón (2013). «Mi piedra Rosetta», *Primer acto*. 344, I, pp. 157-183.
- Fiedler, Leslie A. (1978). *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York: Simon and Schuster.
- Garland Thomson, Rosemarie (1997). *Extraordinary Bodies. Figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia UP.
- Garland Thomson, Rosemarie (2009). *Staring. How We Look*. Oxford: Oxford UP.
- Garrido, Carmen (2013). «Circuit-on (I): Cuando todos podemos ser Bernarda Alba», *Revista de Letras*. 24 de abril. Accesible en: <<http://revistadeletras.net/circuit-on-i-cuando-todos-podemos-ser-bernarda-alba/>> [acceso el 18/01/2016].
- Hargrave, Matt (2015). *Theatres of Learning Disability. Good, Bad, or Plain Ugly?* Basings- toke: Palgrave Macmillan.
- Hartwig, Susanne (2003a). «¿Alteridad monstruosa? — La estética de Angélica Liddell», en Susanne Hartwig y Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Main: Valentia, pp. 61-71.
- Hartwig, Susanne (2003b). «La mirada del Otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)», *ALEC*. 28 (2), pp. 35-60.
- Hartwig, Susanne (2005). *Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Hartwig, Susanne (2006). «Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid UNED, 27 al 29 de junio de 2005*. Madrid: Visor, pp. 211-223.
- Hartwig, Susanne (2007). «(Re)presentación de la locura: caras y máscaras», en Roswita y Emmanuelle Garnier (eds.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz: Lansman, pp. 199-215.
- Hartwig, Susanne (2014). «Hics et nuncs en el teatro contemporáneo», *ALEC*. 39 (2), pp. 417-437.
- Heiner, Stefan (2003). «Nur zu meinen Bedingungen. Gespräch mit Peter Radtke», en Stefan Heiner (ed.), *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Mabuse, pp. 111-124.
- Höhne, Gisela, Daniele Muscionico, Gerald Siegmund, Sandra Umathum y Benjamin Wi- hstutz (2014). «Gespräch über DISABLED THEATER am 30. Mai 2013, im Anschluss an die Vorstellung von DISABLED THEATER im Rahmen des internationalen Theater- festivals OKKUPATION! in der Aktionshalle der Roten Fabrik, Zürich», en Marcel Bugiel y Michael Elber (eds.), *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 386-398.
- Juárez-Almendros, Encarnación (2013). «Disability Studies in the Hispanic world: Proposals and Methodologies», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 17, pp. 153-160.

- Kuppers, Petra (2014). *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Link, Jürgen (1998). *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 2a ed. actual. y aum. Opladen — Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Longmore, Paul K. (2003). «Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures», en Paul K. Longmore, *Why I burned my book and other essays on disability*. Philadelphia: Temple University Press, pp.131-146.
- Mayorga, Juan (2013). «Cuerpos diferentes», *Primer acto*. 344, I, pp. 153-154.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder (1997). «Introduction: Disability Studies and the double Bind of Representation», en David T. Mitchell and Sharon L. Snyder (eds.), *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 1-31.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder (2000). *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder (2001). «Representation and Its Discontents. The Uneasy Home of Disability in Literature and Film», en Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman y Michael Bury (eds.), *Handbook of Disability Studies*. Thousand Oaks — London — New Delhi: Sage, pp. 195-218.
- Muscionico, Daniele (2014). «Imperfektes Theater in der imperfekten Kritik», en Marcel Bugiel y Michael Elber (eds.) (2014). *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 140-143
- Öhlschlager, Claudia (2009). «Narration und Ethik. Vorbemerkung», en Claudia Öhlschlager (ed.), *Narration und Ethik*. München: Fink, pp. 9-21.
- Ojeda, David y Elena SV Flýs (2015). «La creación espectacular con personas con discapacidad y la accesibilidad universal del arte y la cultura escénica», *Acotaciones*. 35, pp. 150-178. Accesible en: <<http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/33/68>>
- Ramos, Ángel (2013). «‘Mi piedra Rosetta’, teatro accesible para personas con discapacidades», *Cáscara amarga. Periodismo y diversidad*, 29 de abril. Accesible en: <<http://www.cascaraamarga.es/cultura/50-cultura/5175-mi-piedra-rosetta-teatro-accesible.html>> [acceso el 19/04/2019].
- Romañach, Javier y Manuel Lobato (2005). «Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being», *Independent Living Forum (Spain)*. Accesible en <<https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/zavier-Functional-Diversity-Romanach.pdf>> [acceso el 07/03/2016].
- Roselt, Jens (2012). «Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen», en Imanuel Schipper (ed.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 81-91.
- Schmidt, Yvonne (2012). «Perform to be a freak. Ein Ausflug in heutige Freakshows», en Imanuel Schipper (ed.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 118-129.
- Siebers, Tobin (2012). «Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne», en Imanuel Schipper (ed.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 16-32.
- Tervooren, Anja (2003). «Der verletzte Körper. Überlegungen zu einer Systematik der Disability Studies», en Anne Waldschmidt (ed.), *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation*. Kassel: bifos, pp. 37-48.
- Umatham, Sandra (2015). «Actors, nonetheless», en Sandra Umatham y Benjamin Wihstutz. *Disabled theater*. Zürich — Berlin: Diaphanes, pp. 99-112.

- Umatham, Sandra y Benjamin Wihstutz, (2015a). «Interview with Jérôme Bel. “It’s All about Communication”» en Sandra Umatham y Benjamin Wihstutz. *Disabled theater*. Zürich — Berlin: Diaphanes, pp. 163-174.
- Umatham, Sandra y Benjamin Wihstutz (2015b). *Disabled theater*. Zürich — Berlin: Diaphanes.
- Waldschmidt, Anne (2007). «Macht — Wissen — Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies», en Anne Waldschmidt y Werner Schneider (eds.), *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, pp. 55-77.
- Wihstutz, Benjamin (2015). «“... And I Am an Actor.” On Emancipation in Disabled Theater», en Sandra Umatham y Benjamin Wihstutz. *Disabled theater*. Zürich — Berlin: Diaphanes, pp. 35-50.

Fecha de recepción: 8 de julio de 2016.

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2016.