

Danza que vibra en una comunidad inclusiva

Maria Luisa Brugarolas¹

Recibido: 21 julio 2021/ Aceptado: 22 noviembre 2021

Resumen. La danza en entornos inclusivos se mueve en los terrenos del cuerpo, arte, e identidad, tomando el movimiento corpóreo y la imagen que este genera como herramientas de partida para construir discurso. Danza y comunidad inclusiva es una apuesta vibrante que se lleva gestando desde mediados del siglo XX, aunque su proyección suena fuerte en este. Partiendo de la necesidad de articular espacios para que lo diverso conviva, se reflexionará sobre el giro de las artes hacia la comunidad, y cómo parte de la danza se abre a nuevos territorios buscando micro-utopías. Daremos una visión sobre las transgresiones que provoca el movimiento Disability Culture, espacio comunitario y artístico donde la mirada sobre el cuerpo *dis-capaz* que excede la normatividad es convertida en imágenes productivas que transforman nuestras relaciones. Ligado a ello, ahondaremos en el concepto de performatividad, clave para entender esa búsqueda que transita entre las tensiones creadas dentro la cultura normativa y los nuevos imaginarios hacia donde nos propulsa el discurso de los artistas con diversidad funcional, dentro de un arte que se quiere vivo y mutable. Por último, nos adentraremos en la construcción de la comunidad espontánea que se genera en el espacio público de forma inesperada, en colisión con los hábitos del cuerpo práctico impuestos a la calle y su arquitectura, muchas veces oculta por nuestras rutinas. Para ello analizaremos algunos de los proyectos en danza inclusiva de Ruedapies, centrándonos en las intervenciones públicas site-specific. Como principal conclusión aportamos que el arte donde participan las personas con diversidad funcional u otros colectivos estigmatizados, permite devolver la realidad a la escena, traspasando la economía de la mirada y ampliando la visión sobre la persona, posibilitando nuevas formas de relación, promoviendo así espacio de diálogo. En este sentido establecemos conexiones entre el lenguaje de algunos artistas comunitarios con los artistas del movimiento Disability Culture, ya que generan transgresión, y mueven categorías.

Palabras clave: Danza inclusiva; Comunidad; Performatividad; Cultura de la discapacidad

[en] Vibrant dance in an inclusive community

Abstract. Dance in inclusive environments moves in the terrain of the body, art, and identity, taking the corporeal movement and the image that it generates as starting tool to construct discourse. Dance and inclusive community is a vibrant bet that has been brewing since the end of the 20th century, although its projection has been strong in the last decade. Starting from the need to articulate space so that the diverse coexists, it will reflect on the turn of the arts towards the community, and how part of dance opens up to new territories looking for micro-utopias. We will give a vision of the transgressions caused by Disability Culture movement, a community and artistic space where the gaze on the dis-able body that exceeds the norm becomes productive images that transform our relationships. Linked to this, we will delve into the concept of performativity, key to understanding that search that transits between the tensions created within the normative culture in which we have grown up and the new imaginaries where we are propelled by the discourse of artists with functional diversity, within an art that you want to be alive and mutable. Finally, we will delve into the construction of the spontaneous community that is generated in the public space in an unexpected way, in collision with the habits of the practical body imposed on the street and its architecture, often hidden by our routines. To do this, we will analyze some of Ruedapies' inclusive dance projects, focusing on site-specific public interventions. As the main conclusion we contribute that art where people with functional diversity or other stigmatized groups participate, allows to return reality to the scene, but transcending the economy of the gaze and broadening the vision about the person, enabling new forms of relationship, thus generating dialogue space. In this sense, we establish connections between the language of some community artists with the artists of the Disability Culture movement, since they generate transgression and move categories.

Keywords: Inclusive Dance; Community; Performativity; Culture of Disability

¹ Grupo de Investigación ReDiArt-XX. Representación de la discapacidad en España. Universidad Carlos III, Madrid. Profesora en Departamento Pedagogía de la Danza. Conservatorio Superior de Danza Alicante. Directora de Ruedapies Danza inclusiva. <https://ruedapies.org/ruedapiesdanza@gmail.com>
marolas65@hotmail.com

Sumario. 1. Introducción. Espacio para articularnos en comunidad. 2. Contexto comunitario en danza. 3. Cultura de la discapacidad. 4. Discapacidad y performatividad. 4.1. Estudios de Discapacidad y Modelo Social. 4.2. Modelo rizomático y Performatividad. 4.3. Performers de la Discapacidad. 5. Ruedapiés: Danza y Performatividad. 6. Conclusiones. 7. Referencias.

Cómo citar: Brugarolas, M^a. L. (2022). Danza que vibra en una comunidad inclusiva, en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social* 17, 143-153.

1. Introducción. Espacio para articularnos en comunidad

Comienzo este texto como mis talleres de danza y creación en espacios inclusivos, con un círculo. El círculo nos aleja de un ordenamiento jerarquizado porque todos nos percibimos, y no solo con el sentido de la vista, sino multidimensionalmente. Los círculos pueden crear un cambio radical en situaciones de comunicación cuando abren y rompen otras formas incrustadas, como las orientadas a un líder, o las que confrontan al grupo frente al individuo. En el círculo no hay una docente, directora o artista que se coloca delante de los demás para que la vean bien y puedan copiar sus movimientos. El círculo no es útil para reproducir miméticamente lo que hace otro, no es muy disciplinario, no es funcional para una enseñanza reproductiva. Foucault (1976) nos advierte sobre la disciplina que sigue la regla de “los emplazamientos funcionales”, al fijar unos lugares determinados que responden “no sólo a la necesidad de vigilar, romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil” (p.147).

El espacio-tiempo del círculo crea un microcosmos donde todas las personas se reflejan unas con otras, donde la visión no se organiza solo hacia delante; otros sentidos se activan ya que podemos tocar a ambos lados, escuchar a todos los que hablan o se expresan con sonidos, donde no hay nadie detrás, nadie fuera, donde el espacio vacío nos invita a penetrarlo y cambiar nuestras posiciones. Podemos estar dentro o en la periferia, pero siempre estamos porque la periferia es consustancial a la forma, por tanto, podemos cambiar los roles y tan pronto pasamos a ser protagonistas en el centro, como a ser sostenedores de la centralidad de otros. A veces, también todos lo rompemos, y nos deshacemos en el espacio abierto, investigando lo que está fuera del círculo, el espacio vacío detrás, y nos perdemos o nos encontramos en pequeños grupos, donde habrá otros centros y otras periferias, como nos recuerda Sánchez (2003). O quizás nos quedemos solos, como islas flotantes, como diría Eugenio Barba (1986), pero todavía sintiendo que somos parte de ese grupo interconectado por la intención de nuestras acciones, que ocupa el espacio-tiempo de mil maneras diferentes.

Pensemos en la realidad del alumnado en centros educativos en el curso 20-21. En las aulas se ha vuelto al mobiliario jerarquizado, a las asépticas burbujas individuales, a las filas ordenadas; en los patios, espacios para correr, desfogarse corpóreamente y mezclarse, se ha implantado un orden en contra del desarrollo psicomotor. Incluso en los conservatorios profesionales, el espacio del aula amplia y libre para volar, imaginar y compartir desde la materia cuerpo ha estado censurado en cuadrillos, para que cada persona se moviera (contuviera) dentro de él. Es imposible no volver a citar a Foucault para observar como el espacio analítico está organizado para ejercer disciplina, vigilancia y control, en definitiva, jerarquía.

[La disciplina necesita] analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos hay que repartir. Es preciso anular las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa. Se ponen así en marcha la táctica de antideserción, antivagabundeo, de antiaglomeración. (Foucault, 1976, p.146)



Fig. 1. *Corpo in Divenire*. Ruedapiés, 2013.

Pero, si es arte y comunidad el tema que nos ocupa, ¿por qué hablamos de espacio? El espacio es el elemento fundamental para que una comunidad se articule; sin espacio físico, la comunidad se ahoga y se convierte en cualquier cosa menos en intercambio y flujo. Si aplicamos al espacio las ideas de territorio de Deleuze y Guattari (2004), contemplaremos la amplitud del espacio que se transforma continuamente, donde las personas fluyen libremente pudiendo amalgamarse, confundirse unas con otras, (véase Fig.1), o expandirse sin nadie alrededor. Esos espacios reterritorializan, ya que crean un nuevo territorio donde construirse de nuevo, tanto como desterritorializan al deshacer los vínculos creados en otras situaciones jerárquicas.

Cuando lean este texto, no se trata de ustedes y yo, sino de nosotros. Nosotros como espacio de construcción permanente de comunidad, en contextos inclusivos donde nuestra diversidad y la diversidad funcional puede ser y expresarse.

2. Contexto comunitario y danza

La Danza comunitaria, hunde sus raíces en el giro hacia la dimensión performativa que toma el arte desde los años cincuenta del pasado siglo, una dimensión asociada al énfasis en los procesos y no tanto en el producto. Según Sánchez (2003) ocurrieron una serie de descentramientos que movieron al arte desde las posiciones ortodoxas y autónomas a otras marcadas por lo transdisciplinar - los artistas transitaban de un medio a otro-; lo performativo -el arte se presentó como acontecimientos que no podían ser comprados sino usados, disfrutados y pensados-, y hacia el arte de género que trajo a primer plano la dimensión de la ausencia del otro. También se descentró hacia el arte relacional (Bourriaud 2006) donde la obra no era un objeto sino el tiempo en el que se produce el encuentro.

Se empezó a aceptar una cultura artística que podía manifestarse en acontecimientos efímeros y procesuales. La aproximación de la estética relacional nos da una visión certera de ese giro del arte hacia la comunidad y las personas, donde el arte deja de estar centrado en artefactos o creaciones escénicas tradicionales. Ante una sociedad, según Debord (2005), dirigida por los medios de comunicación –y quienes los financian- que convierten todo en espectáculo, solo nos queda el arte como la invención de relaciones entre sujetos, como señala Bourriaud, cuando nos habla de un arte que se centra no en grandes transformaciones, sino en las micro-utopías de lo cotidiano.

El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo ‘nuevo’ y que llamaba a la subversión a través del lenguaje, hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la ‘sociedad del espectáculo’. (Bourriaud, 2006, pp. 34)

Dentro de esta línea de pensamiento el arte trata de generar contextos o situaciones que permitan, según Foster (2001), recuperar lo real, restituyendo al concepto de cultura la presencia de la comunidad. En este sentido hay coreógrafos contemporáneos que trabajan con comunidades, definidas no por su riesgo de exclusión, sino como aporta Van Erven, por su necesidad y derecho a expresar su humanidad.

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

El potencial transformador del arte comunitario reside en que todas las personas involucradas reflexionan sobre ellas mismas, sobre su vida y sobre cómo podrían imaginarla de manera diferente. Aprenden sobre otras formas de ser y sobre el arte.

En relación a la importancia del contexto en el arte comunitario, Palacios (2009) sostiene que las ideas artísticas y sociales que sirven de base para la emergencia del arte comunitario son: la importancia del contexto social de la obra y la implicación del espectador, “el arte comunitario sería el origen del *arte público de nuevo género* y en general de lo que podemos denominar arte público crítico y prácticas artísticas colaborativas” (p.198).

Como ejemplo seminal de todo lo anterior, destacamos la figura de Anna Halprin, una de las coreógrafas pioneras en danza comunitaria desde inicios de la segunda mitad del siglo XX, que nos acaba de dejar en el año 2021, aportando cien años de legado en los que hemos aprendido nuevos usos de la danza. Si hay alguien que representa la danza inclusiva con comunidades es ella. Comenzando su creación en los años cincuenta, vivió en primera persona todas las transformaciones sociales y artísticas que descentraron el arte, como hemos descrito anteriormente. Basándonos en Halprin (1995) observamos que trajo la performance a la danza bailando en aparcamientos, dentro de los coches en *Automobile Event* en 1968, o en los hangares de aeropuertos. Nos habló de los conflictos raciales en *Ceremony of us*, trabajando con un grupo interracial en 1969 y también de su enfermedad, creando un proceso al que llamó *Cinco pasos de sanación* que utilizó para crear con otras comunidades. Lo aplicó al colectivo de las personas con SIDA en los años ochenta, surgiendo el proyecto *Dancing with life on the Line* en el que públicamente gritaban su estigma a la sociedad, en una acción performática de empoderamiento y nueva visibilidad sobre este colectivo. También creó

procesos donde el público participaba como en *Circle the Earth* en 1986 y convirtió la danza en un ritual donde no había división entre público y espectador en *Planetary Dance*, que desde 1987 se danza por comunidades de todo el mundo. Así mismo, encontró en la naturaleza un lugar de trabajo, creando en medio del bosque la escuela Tamalpa Institute, donde compartir procesos pedagógicos, fundiendo su cuerpo con el medio, como espacio sanador para encontrarnos en comunidad.

Para Halprin era decisivo crear cambio en la comunidad a través del cambio que se generaba en los participantes y en la forma de crear la danza.

Yo quería crear algo para un grupo de personas basado en cómo se les da la oportunidad para explorar el tema y encontrar lo que es real para ellos, encontrar nuestras diferencias y nuestros puntos en común. Esto es una forma particular de ser coreógrafa. Permite el impacto social en los procesos, así como en el producto final. (Halprin, 1995, p.14).

Otro ejemplo de coreógrafas con comunidades destacable en la actualidad son la obra y procesos de Lía Rodrigues, que desde el año 2004 trabaja con jóvenes de las favelas de Maré en Rio de Janeiro, dentro de un proyecto pedagógico -inserto en la favela- en el que imparte formación de danza a las personas del barrio. Según indica Rodrigues (2019), de este proyecto emergió en el 2009 el Centro de Artes da Maré, convertido en el 2011 en la Escola Livre de Danças da Maré por el que se da protagonismo a toda la comunidad, y una compañía de danza profesional que visibiliza la voz de las favelas.

Examinando su obra, observamos que Rodrigues no intenta colonizar desde los parámetros académicos de la danza a las personas con las que trabaja, sino que desarrolla herramientas para que puedan expresarse como grupo social, acogiendo su vivencia personal. Nos hablan con el cuerpo de la multitud, del grupo sin espacio personal -físico por el hacinamiento en la favela, ni social por la marginalización que sufren- y de la violencia que todo ello genera, siendo despojos de la colonización actual. Pero también presenta la cooperación de los que nada tienen, su sentido de comunidad compartida. En la trilogía formada por *Piracema*, *Pindorama* y *Pororoca*, 2009-2013, sus cuerpos de piel oscura aparecen cubiertos de tierra, de rojo sangre o del blanco que oculta su tez oscura. Expresan la rabia de no saber quiénes son entre ladridos de perro y la tribu en la que se acogen, expresando la violencia generada por el no espacio y el no decirse durante tiempo inmemorable. Los títulos de sus obras en lenguaje tupí hablan de la fuerza del agua como metáfora: desde la inmensa ola nacida del encuentro de un río con el océano, que en el choque provoca ruido y calma, arrastre, invasión y conmoción hasta la idea de mar en el que se mezclan y se diluyen las relaciones sociales con el fin de crear un colectivo atento a los límites y singularidades de cada individuo dentro del grupo para que la convivencia sea posible.

3. Cultura de la discapacidad

Steven E. Brown, co-fundador del Institute on Disability Culture, fue uno de los primeros investigadores en la década de los noventa en aportar una definición del término Cultura de la Discapacidad² en primera persona, resaltando el orgullo de la discapacidad como parte de la identidad que reivindica este colectivo.

Las personas con discapacidad han forjado un grupo basado en su identidad. Compartimos una historia común de opresión y lazos comunes de resiliencia. Generamos arte, música, literatura y otras expresiones de nuestras vidas, nuestra cultura, influidas por nuestra experiencia de la discapacidad. Y lo más importante: estamos orgullosos de nosotros como personas con discapacidades. Reclamamos nuestras discapacidades con orgullo como parte de nuestra identidad. Somos quienes somos: somos personas con discapacidades. (Brown, 1996, p.1)

En trabajos posteriores, Brown (2012) alude a la extensa acepción del término si se observa internacionalmente, dependiendo de los espacios sociales-políticos- raciales y afectivos que definen la cultura de cada país donde el concepto discapacidad se inscribe. Compila diferentes significados de Cultura de la discapacidad como una celebración de la discapacidad en Sudáfrica o la acepción dada en Australia, donde se utiliza en relación a las artes para valorar cómo las personas con discapacidad contribuyen a la sociedad. El autor expone que para algunas personas con discapacidad esta noción de cultura puede resultar peligrosa, en el sentido de autoexcluyente, al traer recuerdos sobre la segregación y aislamiento. Sin embargo, el término, al identificar un estado del ser -la discapacidad- con un movimiento cultural más amplio que la vivencia personal, ha ayudado a compartir el pensamiento y la acción para ofrecer nuevas visiones que transforman actitudes, leyes y sistemas.

Otro factor común sobre la experiencia de las personas con alguna discapacidad nos lo ofrece Escribano (2017) “Para un sujeto que no forma unidad con su cuerpo esta pérdida de conexión se experimentará como un extrañamien-

² Utilizaremos el término discapacidad para respetar el término original de los autores. En los demás casos utilizaremos *diversidad funcional*, atendiendo a Romañach (2005), que implica que las personas tradicionalmente llamadas *discapaces*, son personas que pueden realizar las mismas tareas que los demás, pero de una forma diferente. Una amplia revisión del término se encuentra en Brugarolas (2016). Estamos atentas al debate generado recientemente por la extensión del término diversidad aplicado a diferentes capas de la población, pudiendo ocultar de nuevo al colectivo de personas con discapacidad/diversidad funcional que sigue luchando por sus derechos.

to entre el cuerpo y el yo” (p.165). La pérdida de conexión entre el cuerpo y el yo ocurre porque no pueden reconocerse y porque tampoco pueden desprenderse de su cuerpo. Esta dificultad para reconocerse puede darse porque la persona no se reconozca en su actual cuerpo muy distinto del anterior (especialmente si se trata de una discapacidad sobrevenida) o bien porque siente que la sociedad no valora ni reconoce ni su cuerpo ni su forma de manifestarse.

Es por ello la necesidad de una construcción de la Cultura de la discapacidad en la que identificarse con otras personas que viven la misma situación para sentir que no se está solo y poder construir un espacio de aceptación y reconocimiento lejos de los modelos hegemónicos. En este sentido, Koppers (2013) apunta:

La cultura de la discapacidad es la diferencia entre estar solo, aislado e individuado con una diferencia física, cognitiva, emocional o sensorial que en nuestra sociedad invita a la discriminación y refuerza el aislamiento; la diferencia entre todo eso y estar en comunidad. Saberse como parte de un grupo más grande, un movimiento social que ayuda a enfocar la energía. (p.109)

Observando que casi todas las definiciones de Cultura de la discapacidad están generadas por personas con diversidad física resaltamos la aportación de Hickey-Moody (2009) que describe el concepto de Cultura de la discapacidad intelectual como una de las bases de trabajo de la compañía de danza australiana Restless. Esta compañía recoge y potencia las dinámicas de grupo y estilos personales de los bailarines con diversidad intelectual por medio de la aplicación conceptual de *reverse integration* (integración inversa), que alude a cómo han de integrarse aquellos que no encajan en los estilos de las personas con discapacidad intelectual. “En el trabajo de Restless, se invita a los bailarines con discapacidad intelectual a explorar su estilo propio de movimiento, mientras que a los bailarines sin discapacidad se les pide que sostengan este proceso” (p. 54).

Este concepto utilizado en Restless cambia la balanza de la mirada del grupo dominante “sin discapacidad” respecto a las personas “con discapacidad intelectual” ya que se da la posibilidad a estas de ser los creadores de su danza. Escribiendo su danza ofrecen la posibilidad de que el grupo “sin discapacidad” pueda comprender y adaptarse a sus necesidades, a la vez que les permite mostrarse artísticamente desde una perspectiva que puede ser entendida por personas con diversidad intelectual. A través de la performance re-escriben cómo quieren ser vistos en el seno social. Sin embargo, el proyecto Ruedapies Danza (ver fig.2), como se explicará en apartados posteriores, propone una forma bidireccional en varias dimensiones de inclusión, reescribiendo la lectura de todos los cuerpos –con y sin diversidad funcional, performers y público- en un cuerpo sin fronteras identitarias.



Fig. 2. *Corpo In Divenire*. Ruedapies. 2013.

4. Discapacidad y performatividad

4.1 Estudios de Discapacidad y Modelo Social

El concepto de Cultura de la discapacidad es más compartido en países anglosajones, debido al amplio debate y diálogo académico generado por Disability Studies, Estudios de la discapacidad, una línea de estudios académicos vinculada a Performance Studies. Los Estudios sobre la Discapacidad tienen su origen en los años 80 a raíz de la consolidación del Movimiento de Vida Independiente, a la par que el modelo social de la discapacidad fue tomando terreno sobre el modelo médico. En 1986 aparece Society for Disability Studies, Sociedad para los Estudios sobre la Discapacidad, mientras que el primer programa de estudios universitario apareció en 1994 en Syracuse University, Nueva York, extendiéndose estos estudios en la actualidad principalmente en países anglófonos.

Según Society for Disability Studies (2016), los objetivos de estos estudios desafían la visión de la discapacidad como un déficit individual que puede ser curado sólo a través de la intervención médica o rehabilitación por expertos. Desde un currículum que se asienta en la intersección de varias disciplinas del área de humanidades, ciencias y ciencias sociales, estos estudios exploran modelos y teorías que examinan los factores sociales, políticos, culturales y económicos que definen la discapacidad y ayudan a determinar respuestas personales y colectivas hacia la diferencia, trabajando para des-estigmatizar la enfermedad y la deficiencia.

Vemos así, que en sus orígenes se desmarcan del modelo médico, abrazando más el paradigma social. Desde los noventa, este paradigma ha dado lugar a diferentes tipos como el modelo social renovado que, según Crow (1997), básicamente vuelve a incorporar al modelo social el reconocimiento del déficit como un aspecto importante en la vida que no hay que negar u ocultar. Debido a la fuerza del modelo médico, extendido a nivel institucional, para las personas que defienden el modelo social ha sido más seguro no mencionar de ninguna manera su minusvalía. Pero el silencio sobre ésta ha hecho que muchos de los rasgos que acompañan los déficits orgánicos sean tabúes, creando barreras a la expresión de las personas con discapacidad. Nos dice Crow (1997) “este silencio destruye la capacidad de los individuos para afrontar la situación” (p. 233).

Desde el *modelo social renovado* se pone atención a cómo la persona toma consciencia de su cuerpo para descubrir cuáles son sus necesidades y desde ahí intervenir el mundo. Esto es fundamental para todos los seres humanos, pero de vital importancia para el colectivo con diversidad funcional. La fig. 3 ilustra ese asomarnos al mundo desde quien somos, sin máscaras normativas.



Fig. 3. *Inestable*. Ruedapiés. 2017.

4.2 Modelo Rizomático y Performatividad

El modelo social renovado evoluciona al *modelo rizomático de la discapacidad*, propuesto por Koppers (2013), que acoge plenamente la cultura de la discapacidad y algo que le es consustancial: la performatividad.

El modelo rizomático de la discapacidad se inspira en el modelo metafórico del rizoma de Deleuze y Guattari (2004) que se rige por unos principios de conexión y heterogeneidad ya que cualquier punto del rizoma puede estar conectado a cualquier otro punto. En el modelo que nos propone Koppers, lo intrínseco y lo extrínseco se mezclan y convergen, igual que en la vida diaria de las personas con discapacidad.

El estado rizomático de la discapacidad produce una abundancia de significados que no yuxtaponen placer a dolor, orgullo a vergüenza, sino que nos permite una transformación, llegar a un estado de vida en este mundo que está continuamente cambiando y produciendo nuevas posiciones subjetivas. Este modelo no tiene el estatus de la verdad; no es un modelo, es un movimiento más que una definición, flexibiliza sus membranas para tocar palabras, experiencias y objetos concretos en el mundo. (Koppers, 2013, p. 95)

Es esta transformación y producción de nuevas posiciones subjetivas lo que entronca directamente con el carácter performativo de la discapacidad. Cuando Koppers (2013) nos dice “Yo ocurri. Y ahora yo ocurro cada día” (p. 218), nos está definiendo la discapacidad como un estado, y no una esencia, que se negocia cada día.

Peggy Phelan (2005), co-fundadora de Performance Studies International³, explica que el concepto de discapacidad, se introduce en el terreno fértil de los Estudios de performance⁴ a finales de los noventa. El pensamiento crítico

³ Performance Studies International PSI, es una organización creada en 1997 para promover la comunicación y el intercambio entre artistas, pensadores, activistas y académicos que trabajan en el área del performance. (<https://www.psi-web.org/>)

⁴ Según Sandhal y Auslander (2005), Performance Studies es un área interdisciplinar emergida en 1980 en New York University, informada por disciplinas como Antropología, Estudios teatrales, Comunicación, Sociología y Filosofía principalmente. Estudia una variedad de fenómenos per-

académico mantenido en el área de estos estudios desde la década de los ochenta ha girado en torno a la complejidad de acercarse al concepto de cuerpo dependiendo de su adscripción a una clase social, género, raza, origen nacional o sexualidad, es decir, el cuerpo en relación a las políticas de la identidad. Por ello, analiza el binomio de los paradigmas precedentes que vinculaban per se cuerpo y naturaleza, ofreciendo los Estudios de performance una visión diferente en la que el cuerpo es un constructo que responde a multiplicidad de factores. Desde esta posición es fácil entender las conexiones que se producen entre ambos campos de estudio, especialmente cuando la discapacidad empieza a articularse desde una mirada crítica hacia el modelo médico.

Sin embargo, la relación entre discapacidad y performatividad no es tan simple, como nos explican Henderson y Ostrander (2010). De una parte podemos ver los Estudios de la discapacidad siempre ligados a los Estudios de performance, si nos basamos en el modelo social y las investigaciones sobre la performatividad del acto humano, enunciadas desde la sociología por Goffman⁵ en los años sesenta, y actualizadas en los noventa por la filósofa Judith Butler⁶. Tomando el discurso de esta, Henderson y Ostrander (2010) afirman que, si el género y la sexualidad son actos performativos, los cuales responden a las tensiones identitarias de un sujeto en una cultura dada, la discapacidad es asimismo el proceso de llegar a ser; por tanto, la discapacidad es algo que hacemos, en vez de algo que somos.

Pero, por otro lado, se puede discutir que en el seno de los Estudios de performance esté verdaderamente la discapacidad porque para estos estudios ha sido importante trascender el hecho corporal y ponerlo al servicio del acto corporal, aunque siempre dando atención a las diferentes corporeidades, psicologías y formas de conocer que no encajaban en los parámetros fijos de la sociedad. Henderson y Ostrander concluyen que es necesario seguir encontrando y construyendo diálogo dentro de la performance como una oportunidad para aprender qué significa ser alguien diferente de quien parece ser, actuarlo y a la vez seguir conectado con el propio ser.

En este sentido, no negar la experiencia del propio cuerpo es fundamental para la Cultura de la discapacidad, porque de hacerlo, equivaldría a la no aceptación del cuerpo que uno habita y por tanto una negación del orgullo de la diferencia. Koppers (2013), utilizando conceptos deleuzianos, nos plantea si pueden permanecer conviviendo la desterritorialización (el abandono de los territorios fijos en los que la sociedad sitúa a la discapacidad) y la reterritorialización (el encuentro de un nuevo espacio para la discapacidad). En este sentido “la discapacidad se convierte en un signo, en un camuflaje, una característica y una bandera que crean una extensión rizomática con la experiencia de vida” (p.201).

4.3 Performers de la Discapacidad

Los performers de la discapacidad utilizan la performatividad de su marca corporal y forman parte de la expresión de la Cultura de la Discapacidad. En estos, según Koppers (2003), “el cuerpo comienza a ser visto como un conjunto de significados producidos por los conocimientos sociales” (p.6). La cultura percibe a la discapacidad como el otro distinto de la norma, por ello estos artistas aprovechan sus performances como un encuentro con la sociedad que los aleja para mostrarse disruptivamente dentro de los espacios seguros de la normalidad. La visibilidad performativa, esa en la que presentan imágenes alejadas de la norma, es fundamental para ampliar las fronteras normativas sociales. Estos artistas emergen dentro de la Cultura de la discapacidad como una contracultura, alejándonos de los estereotipos que unen discapacidad sólo con tragedia, pérdida y dependencia.

Refiriéndose a ellos, Koppers (2003) nos dice “utilizan la performance como un medio para romper los espacios asignados, usando muchas veces espacios públicos fuera de los teatros para evidenciar de forma efectiva los conceptos de localización y categorización” (pp. 1-2). Muchos de estos performers insertan su diferencia como un elemento formal en la acción en vez de intentar dar una imagen positiva. Nos evidencian que el propio cuerpo no es algo natural, neutral, ni tampoco algo fijo sino un constructo social, una historia que ha sido enseñada y por tanto una historia que puede transformarse.

Un ejemplo de artista que utiliza el espacio público para romper la categorización estigmatizada sobre la discapacidad es el bailarín Bill Shannon, con sus performances urbanas en las que deambula sobre un monopatín ayudado por sus muletas, como remos para propulsarse sobre el escenario natural de la calle. Al insertar su cuerpo discapacitado al natural, sin puesta en escena por medio, en el cuerpo de un performer virtuoso sobre ruedas desestabiliza las categorías de discapacidad, performer, viandante y público. Al deslocalizar el cuerpo discapacitado mueve los preconceptos que la sociedad tiene sobre cómo debería comportarse una persona con discapacidad que va con muletas. Según vemos en el video de la pieza Traffic (Shannon, s.f.), sitúa al público dentro de un autobús que sigue por las calles sus acciones. La estrategia de Shannon es la de camuflarse entre los viandantes desplazándose con los estereotipos que la sociedad proyecta automáticamente sobre el cuerpo discapacitado, y por tanto permitiendo que otros se acerquen a ayudarlo, hasta que decide ser él con sus muletas reales, pero virtuoso del monopatín. A partir de ahí

formativos en la vida diaria, las artes, la cultura popular, la tecnología y los medios de comunicación, usando las lentes de la teoría del performance, políticas de la identidad, teoría psico-analítica. Por su fuerte influencia del discurso feminista, estos estudios han tomado desde el principio el cuerpo performativo como objeto central de investigación.

⁵ Goffman (1963), presenta al sujeto en sociedad como actor que quiere dar una imagen convincente, adaptada a la normatividad social. Para este sociólogo, el ser uno mismo es todo el conjunto de máscaras que llevamos puestas para no caer en el estigma, que es la característica o situación de un individuo que lo aparta de la aceptación social.

⁶ Butler (1993), tomando el término performatividad de Austin, lo lleva al terreno del género y plantea que este no es dado de forma natural sino construido como un acto de repetición de generación en generación para ser socialmente aceptado.

subvierte la escena al desestabilizar las preconcepciones sociales asumidas sobre la discapacidad. Al respecto nos dice Brugarolas (2016) “Al activar la interacción física del espectador con el propio cuerpo de Shannon, la relación entre los diferentes cuerpos deja de ser visual” (p.583).

La performance es un espacio donde las incertidumbres culturales pueden encontrar expresión, pueden desafiar la complacencia de los marcos escénicos tradicionales, emplazando a los conocimientos seguros y la experiencia corporeizada, uno contra otro. Como performers de la discapacidad seminales podemos citar a Mary Duffy, Mat Fraser, Naomi Lan o Neil Marcus. Podemos ver su obra en *Sins Invalid*⁷, un festival performativo y ejemplo paradigmático de la cultura de la discapacidad, en el que se dan cita performers desde el año 2007. Su lema es la belleza feroz, destacando el orgullo de ser diversos, de tener una diferencia que les posiciona en el mundo desde una perspectiva singular, ya que el concepto de belleza es una narrativa más, como el de discapacidad.

El festival celebra a artistas con diversidad funcional de diferentes culturas y orientación sexual. Su foco está en comunidades que históricamente han sido marginadas en los discursos sociales, presentando performances que provienen de experiencias vitales, del activismo político y de la protesta estética. Siendo la sexualidad un área de opresión para muchas personas con discapacidad, es uno de los temas que ofrece potencial para la diversidad y experimentación en un espacio asociado con la emergencia de la persona y la identidad.

5. Ruedapies: danza y performatividad

Abordamos en este apartado la práctica realizada por la autora por medio del proyecto Ruedapies, el cual trabaja desde la perspectiva rizomática de la diversidad, según el paradigma presentado por Koppers (2013). En Ruedapies las personas con y sin diversidad funcional interaccionan sin negar sus diferencias, pero transformándolas en performativas, en continuo diálogo entre quienes son y donde se posicionan. Este es un espacio abierto en el que los cuerpos dis-capaces⁸ colisionan con los normativos a través de la danza y las artes escénicas para encontrar una performatividad en todos sus componentes que los mueva de las identidades que tienden a fijarse. Es por ello que utilizan de otros espacios donde presentarse, además de los escénicos habituales, y otros formatos en los que la relación performer-artista y público se diluya. Las acciones performativas inscritas en Ruedapies que se exponen en este apartado, nos resitúan en un espacio compartido con la vida cotidiana que permite la visión cercana, donde si el público lo desea, puede tocar activando el sentido háptico. También permiten un tiempo diferente al escénico, menos marcado por las reglas del mercado y más cercano al del encuentro entre personas.



Fig. 4. *Corpo In Divenire*. Ruedapies. 2013.

Corpo in Divenire se generó como una investigación performática inscrita en la Real Academia de España en Roma en 2013, cuyo objetivo era plasmar físicamente la confrontación entre el cuerpo clásico, hipervisibilizado en el escenario turístico de Roma, y los cuerpos plurales de la diversidad, investigando la tensión entre el espacio público y la acción privada. Según se observa en el video *Corpo in Divenire* (Asociación Ruedapies, 2014), en las cinco intervenciones realizadas a lo largo de seis meses, una comunidad multidiversa, compuesta por personas con diferentes diversidades funcionales, distintas profesiones y nacionalidades, se adentraban en espacios públicos y construían de forma inesperada una nueva comunidad con las personas que transitaban las plazas, las estaciones ferroviarias o el interior de museos públicos. Surgía una colisión entre los hábitos del cuerpo práctico condicionados por su uso social, adaptativo al entorno y ese cuerpo comunitario que, a modo de maquinaria extraña pero articulada en sus modos

⁷ Pecados inválidos en castellano, (<https://www.sinsinvalid.org/>).

⁸ El guion remarca que la discapacidad es construida por factores sociales.

escogidos, ponía de manifiesto a veces la arquitectura escondida y otras la mecanicidad del habitar cotidiano. Para este proyecto era importante encontrarse con un público no cautivo que discurriera en sus acciones (véase figura 4), para poder entrar en ellas y discurrir juntos, alterando unos y otros sus cursos. Desde los usos rápidos, bulliciosos de la Estación de Termini hasta la amplitud monumental que invisibiliza al ser humano de la Piazza del Popolo, estos espacios finalmente hablaban no tanto de un cuerpo perfectamente ordenado y modélico sino de humanos que en su afán de negar su diferencia se reflejaban en una comunidad multiforme y performática.

Dance In fue un proyecto inclusivo, en el que participó Ruedapiés, enmarcado en un proyecto europeo internacional entre asociaciones de danza inclusiva de España, Italia y Reino Unido en 2019. Con un fuerte componente pedagógico, se vinculó al Conservatorio Superior de Danza de Alicante (CSDA) en su desarrollo en España, y durante unos días lo que se vivió allí fue una comunidad internacional lejana a los cuerpos homogéneos de danza que habitan diariamente sus aulas. Todas las personas con diversidad funcional que componían el proyecto eran profesionales de danza y artes escénicas por lo que el nivel de profesionalidad en el campo estaba igualado, con la particularidad que los cuerpos que hablaban tenían voces diversas. Los debates que se generaron a partir del trabajo práctico con el cuerpo y el movimiento marcaron positivamente a todos los que participaron; el alumnado del CSDA, tras dos años, recuerda como cambió su experiencia de concebir la danza. El proyecto contó con una puesta en escena en Italia en un pequeño pueblo medieval, a través de un recorrido en el que el público iba encontrándose con la danza y otras manifestaciones artísticas, insertas en el festival *Ospite*. La diferencia entre las acciones de *Corpo in divenire* y las de este festival es que aquí, por razones logísticas, sí había un público que era guiado por un itinerario diseñado. La danza actuaba así en diálogo con el espacio arquitectónico; como nos dice Perez Royo (2008) “la danza otorga nuevos sentidos al proyectar sobre el espacio de la arquitectura urbana la subjetividad de su percepción e interpretación” (p. 29). Quedaba pues en el público una nueva visión resultante de la fusión entre la primera visión de ese espacio y la que ahora se llevaba, como nos muestra la figura 5.

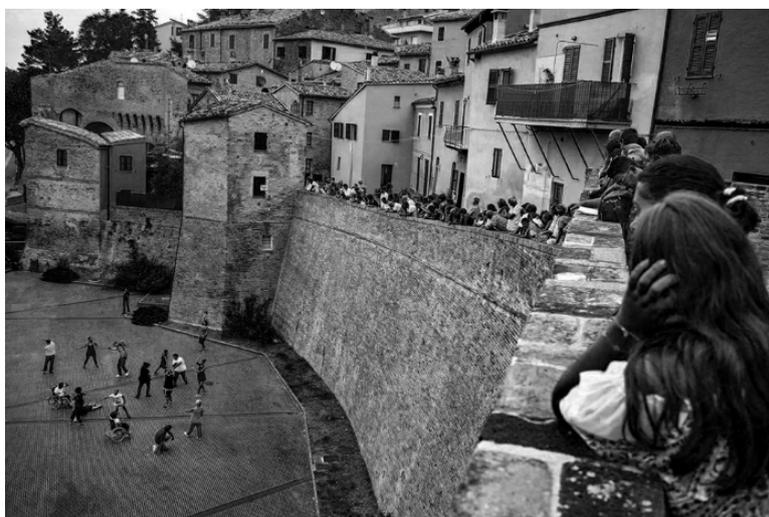


Fig. 5. *Ospite*. Proyecto europeo *Dance In*. 2019.

En ambas experiencias, reformulando a Deleuze y Guattari (2004), atravesamos un paisaje sedentario manifestado por trayectos que circulan entre puntos de referencia invariables, pero con las acciones se invita al transeúnte a habitar una comunidad nómada, donde el trayecto se hace a la vez que se camina, donde los puntos de vista cambian y las referencias sociales son mutables. Estas situaciones donde se conjugan los cuerpos normativos, dentro del contexto cotidiano, con los cuerpos de la diversidad funcional llenos de historia y significado abren la danza. No se trata de inventar danzas para cuerpos distintos sino de reinventar el propio espacio de la danza.

Conclusiones

Observamos que la posibilidad de la inclusión en la danza y en la comunidad social se produce desde un estado poroso y permeable que nos permite transitar desde identidades fijas a otras inestables y móviles. Para ello se necesitan procesos con un tiempo abierto a la escucha y un decirnos desde el cuerpo materia que conoce la realidad por el tacto activo y no solo por lo que imagina la mente o por el reflejo ficticio que nos produce la visión. Desde este espacio puede surgir cualquier narratividad colectiva que será lo que el grupo descubra que necesita expresar, bien como colectivo comunitario, bien como grupo orientado a expresar una temática propuesta desde un artista que media. En este último caso, la labor del guía -que modula con un cuerpo escucha atento-, es que los participantes se apropien de lo ofrecido desde el cuerpo, los sentidos y la experiencia y, entre todos, corporeizar la dramaturgia que al final los poseerá como un animal salvaje.

Estaremos así ante un arte, una danza, una performance discursiva y dialógica que no solo es del cuerpo, sino que toma a este como vehículo para crear espacios y transitarlos con tiempos propios y colectivos, y así crear historias

vivas, basadas en lo que somos pero que a la vez traspasan esa identidad repegada con la que habitualmente caminamos por la vida, traje impuesto muchas veces. Por ello la danza en espacios inclusivos donde participan-hacen-crean personas con diversidad funcional es performática: transforma la escena porque nos transforma y transforma a quien percibe.

El arte donde participan las personas con diversidad funcional u otros colectivos estigmatizados, como hemos visto en el trabajo de Halprin, de Rodrigues, de Shannon, Sins Invalid y de Ruedapies permite recuperar la realidad para la escena, pero traspasando la economía de la mirada y ampliando la visión sobre la persona, posibilitando nuevas formas de relación, generando así espacio de diálogo. Si el arte puede ayudarnos a ver la realidad propia desde otro ángulo, podremos crear nuevos escenarios desde los que expresar, relacionarnos y desde los que transformar identidades.

Podemos ver una conexión entre el trabajo de algunos artistas que trabajan inmersos en la comunidad y el movimiento Disability Culture. El lenguaje de Lía Rodrigues, sin trabajar explícitamente dentro de la comunidad de la diversidad funcional, entronca en su crudeza sin dramatismo con las transgresiones que provoca el movimiento Disability Culture, como espacio social, comunitario y artístico donde la mirada sobre el cuerpo dis-capaz que traspasa las reglas normativas se convierte en imágenes productivas que transforman nuestras relaciones.

También resaltamos la necesidad de un espacio de diálogo y transformación del binomio capaz-discapaz. Mientras que la compañía Restless dance apuesta por una inclusión donde el bailarín sin discapacidad se pone al servicio de las personas con discapacidad, Ruedapies reterritorializa la imagen anclada en la minusvalía proyectada sobre las personas con diversidad funcional, aunando los cuerpos con y sin diversidad, al tiempo que en sus acciones de calle, mezcla el cuerpo y presencia de los performers con el del público, transformando los roles de los que miran y son mirados, redefiniendo la identidad de los cuerpos-persona en una escena compartida. Ello enlaza con la visión de arte transformador Halprin, donde el camino de transformación es desde los individuos que forman parte del proceso hacia la sociedad.

En los grupos mixtos donde crean conjuntamente personas con y sin diversidad ¿Quién incluye a quién? Todos sus componentes con y sin diversidad funcional, construyen un cuerpo único en el que han de tener espacio para expresarse a la vez que aprender mutuamente, aproximándose a un modelo más rizomático. El estado rizomático propuesto por Koppers, aplicado a la escena nos ofrece la performatividad en la que, sin excluir el déficit, la persona con diversidad funcional puede vivenciar una identidad fluctuante.

Es necesario enriquecer la producción de la subjetividad mediante el arte que se acerca a colectivos tradicionalmente excluidos, buscando su presencia y aportaciones. En la danza inmersa en el paradigma inclusivo, la aportación de la subjetividad viene a través de las nuevas imágenes del cuerpo, un cuerpo que fluye, que se resiste a mantenerse en los rígidos moldes del autocontrol, que se extralimita y se funde con otros cuerpos que son totalmente distintos. La especificidad de la danza inclusiva dentro del campo artístico viene de conocer tanto su capacidad performativa como al desarrollar las capacidades del colectivo con el que se trabaja y posibilitar esa simbiosis entre el conocimiento, la necesidad, la capacidad y la creación que suponen el acto de decirse, el acto de danzarse.

Referencias

- Asociación Ruedapies, (2014, 1 junio) *Danza Integrada Corpo in Divenire Roma* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=s5ylfu_1A30
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, editora.
- Brown, S. (1996). Disability Culture: A Fact Sheet. *Independent Living Institute* <https://www.independentliving.org/docs3/brown96a.html>
- Brown, S. (2002). What Is Disability Culture? *Institute on Disability Culture. Disability Studies Quarterly*, 22(2), 34-50. www.dsqsds.org
- Brugarolas (2016). *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/62203
- Barba, E. (1986). *Más allá de las Islas Flotantes*. Grupo Editorial Gaceta. S.A.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of Sex*. Routledge.
- Crow, L. (1997). Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de discapacidad. En J. Morris, (Ed.), *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad* (pp.229-250). Narcea.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998/2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Escribano, X. (2017). Corporalidad, discapacidad, creatividad: aprendiendo de Nuevo a ver el mundo. En R. Sánchez-Padilla, A. Calero y J.E. Agulló (coords.), *Discursos en torno a la discapacidad* (pp.155-176). Neopàtria.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de Siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- García, E. (2015). *Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad. 4*. INAEM Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>
- Goffman, E. (1963). *Stigma*. Penguin.
- Halprin, A. y Kaplan, R. (eds.). (1995). *Moving towards life. Five decades of transformacional dance*. Wesleyan University Press.
- Henderson, B. y Ostrander, N. (2010). *Understanding Disability Studies and Performance Studies*. Routledge

- Hickey-Moody, A. (2009). *Unimaginable Bodies. Intellectual Disability, Performance and Becomings*. Sense Publishers.
- Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*. Routledge.
- Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Palgrave Macmillan.
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211. Universidad Complutense de Madrid. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>
- Pérez Royo, V. (2008). *A bailar la calle. Danza Contemporánea, Espacio Público y Arquitectura*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Phelan, P. (2005). Reconsidering Identity Politics, Essentialism, and Dismodernism. En C. Sandhal y P. Auslander (Eds.), *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. University of Michigan Press.
- Rodríguez, L. (2019). *Lía Rodríguez Companhia de Danças*. <http://www.liarodrigues.com/>
- Romañach, J. y Lobato, M. (2005). *Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano*. *Foro de Vida Independiente*. <http://www.forovalidaindependiente.org/node/138>
- Ruedapies (2015). *Ruedapies. Moviendo Arte* (2015). <https://ruedapies.org/>
- Sánchez, J.A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J.A. Sánchez y J.A. Gómez, (coords.), *Práctica Artística y Políticas Culturales. Algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-63). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Sandhal, C. y Auslander, P. (2005). *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. University of Michigan Press.
- Shannon, B. (s.f.) *Traffic: Shannon Public Works*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ezm3_7VZlJA
- Society for Disability Studies (2016). *What is disability Studies?* <https://www.disstudies.org>