

**XXXVI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - julio de 2024**

Escenas de instrucción. Ficción y discapacidad en dos obras argentinas actuales

Francisco Gelman Constantin

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL) e
Instituto de Biociencias, Biotecnología y Biología Traslacional (FCEyN)/ Conicet /
Agencia I + D + i

Hay un pasaje del libro *Affliction* de la antropóloga india Veena Das en el que ella reconstruye el tránsito de algunas niñas de familias marcadas por diferentes formas de enfermedad y discapacidad recorriendo en su país natal diferentes episodios de encuentro con el resto de la comunidad en los que aprenden cómo lidiar con ese papel a la vez adaptativo y creativo de inserción de sus sufrimientos y afanes dentro de una historia más amplia, en el tiempo y en el espacio. Viajes a hospitales, visitas a la familia ampliada, llegadas al hogar de representantes del Estado, en fin, una multitud de pequeñas interacciones en los que ejercitar ese peculiar rol de mediación que le cabe a una infancia cuando funge de intermediaria entre ese núcleo familiar afligido y el resto del mundo. Entonces, Veena Das llama a esos episodios, “escenas de instrucción”, con un concepto que, en el medio local, bien podríamos poner a resonar con aquellas pedagogías y contrapedagogías de la crueldad de las que habló Rita Segato para pensar el modo en el que se pone a actuar el patriarcado (o se lo combate) en la experiencia concreta de socialización durante la infancia. Hay una relación íntima entre lo escénico o teatral, lo educativo y los distintos regímenes de opresión y explotación, de conjunto con las formas diversas de enfrentarlos, que vale la pena volver a hilvanar desde el propio periplo de la literatura y el teatro.

De la antigua *paideia* griega a algunas formas de la literatura infantil contemporánea, pasando por los autos sacramentales y los escritos de un Friedrich Schiller o incluso un Gustave Flaubert, la cultura de Europa y los mundos colonizados tramó una relación sofisticada entre las artes y la educación de las juventudes, la congregación, la ciudadanía o el pueblo. Esa relación se escande de formas muy diversas a través de largos ciclos históricos de transformación de los sistemas sociales, políticos y económicos, incluidos los cambios en los modos de gobierno, las

subjetivaciones populares, la construcción de instituciones públicas y comunitarias, etcétera (Jaeger; Bleakley; Benjamin; Adorno y Horkheimer). Sin embargo, hace también ya mucho tiempo que la relación se ve atravesada por un cuestionamiento profundo respecto del modo en que esa educación implicó además la construcción de sujetos dóciles a la autoridad estatal y la subsunción de los ciclos vitales al modo de acumulación (Lloyd y Thomas; Spivak). Aunque una genealogía histórica seguramente podría recoger rastros más tempranos, las universidades chartistas creadas por organizaciones sindicales y de trabajadores en la Inglaterra de mediados del siglo xix constituyen un episodio decisivo en la invención de alternativas que desafiaran ese modo de llevar adelante el proceso de educación, y de comprender el papel de la cultura y las artes en su interior.

Los nombres de Bertolt Brecht (con su “gran pedagogía” teatral y sus piezas didácticas) y Augusto Boal (con su teatro del oprimido) permiten situar coordenadas más cercanas para el modo en el que el mundo contemporáneo volvió a anudar en clave transformadora ese vínculo entre los medios estéticos y la instrucción de sujetos políticos. A medio camino entre uno y otro habría que colocar el nombre de Paulo Freire para poder reconstruir una línea evanescente que nos trae hasta el presente de este nuestro espacio universitario en su instante de peligro.

Voy a intentar explorar de qué manera se reorganiza el problema de las relaciones entre literatura/teatro, pedagogía y orden social a partir de dos obras argentinas contemporáneas construidas desde la perspectiva de una hija de padres discapacitados o sordos. Un recorrido por las pedagogías y contra-pedagogías que pueblan la obra *Decile que soy francesa* –que sigue la infancia y la adultez de una hija de padres sordos– y la novela *Madre robot* –novela narrada desde la voz de la hija de una madre afectada de discapacidad motriz– podrá ser una ocasión crucial para desplegar de qué manera se configuran las relaciones políticas entre literatura/teatro y aprendizaje sobre el territorio de la discapacidad/sordera.

Ambas inequívocos relatos de la hija, tanto *Decile que soy francesa* como *Madre robot* están construidas desde la voz de esa infancia de mujer que se vuelve al enigma de su nacimiento para decodificar su entrada al mundo y su niñez. Si, como ha argumentado Nora Domínguez, “ser una hija es constituirse en una espectadora” (2007: 44), esa contemplación comienza por el punto ciego, lo imposible de testimoniar, el propio nacimiento. En la novela, son las primeras líneas: “Madre robot tenía las caderas mal encastradas. Y yo, cabeza grande. Por esa combinación me sacaron por cesárea.

[...] Eso me cuenta madre robot y eso me cuentan las fotos que hay mías, de neonata” (Rabinowicz, 2021: 7). En la narración materna y en el resto visible de las fotografías, el cuerpo de la hija aparece marcado por una irregularidad que es a la vez incompatible con un parto “natural” por las caderas anómalas de la madre, y paradójicamente simétrica a ellas en su desvío de la norma. Nacer de madre disca es nacer con algo del déficit o exceso que les adjudica el sistema capacitista a los cuerpos catalogados como disfuncionales; como estigma, pero también como garantía identitaria de la filiación.

En *Decile que soy francesa*, ese mismo papel lo juega la apnea en el momento del nacimiento: “Dicen que estuve como 30 minutos sin respirar o tres [...]. Por ahí fueron 30 segundos... Yo lo que tengo es que me ahogo. A mí me da por el aire. Todo me da por el aire” (Bianco, 2021: 2-3). Ese ahogo de algún modo repara el hiato de la experiencia que produce nacer oyente de padres sordos/as:

Viste que cuando te toca nacer en una casa que no te suena – y no es que no hubiera ruidos- había un montón... Entendés lo que quiero decir. Bueno, te imaginas que sos adoptada y que por eso vos venís con orejas incorporadas. No, no es que ellos no tuvieran orejas. No. Lo que te digo es que no las usaban. Bueno, por ahí sí... pero yo nunca los vi. (Bianco, 2021: 2)

Esos nacimientos respectivos a una madre o madre y padre que de algún modo están marcados/as aparte deja señalada una impenetrabilidad constitutiva de la experiencia en la familia (preservada en la cita de la novela como esas orejas que no se sabe si se usan o no, lo que se ve o se deja de ver) que se acumula con el enigma del mundo como tal se presenta a los ojos infantiles, en los que se pertenece y no pertenece a la vez, y entre los que las hijas actuarán como mediadoras; en las palabras de la obra de teatro, “extranjera siempre. De una orilla y de la otra. Y de la otra” (Bianco, 2021: 16), desfamiliarización brechtiana elevada a la segunda potencia.

El primer momento del aprendizaje es, pues, la contemplación. La niña que mira inadvertida desde el marco de la puerta en *Madre robot* (Rabinowicz, 2021: 32) o recibe directamente la recomendación: “Hay que estar siempre atenta, dice. ¿A qué?, le pregunto. A todo, dice” (Rabinowicz, 2021: 9). Si hay que estar atenta a todo es porque el mundo al que nacen una hija y la otra es un mundo hostil; en él los cuerpos y los lenguajes de los padres son marcados como anormales y onerosos.

Socializarse es en *Madre robot* desde el primer momento también aprender a defenderse, y venir a ocupar un rol en esa pequeña brigada en la que el mundo capacitista convierte a la familia disca/sorda. En los términos de la novela, “Además de llegar al mundo para traerle felicidad a madre robot, me parece que llegué al mundo para darle un respiro a la asfixia de mi hermana mayor. Vine a descomprimir. Esa es mi misión. Soy una traqueotomía” (Rabinowicz, 2021: 7-8). En los términos de la pieza teatral, “antes de morir [mi abuela] me dijo que yo era la nieta que más usaba. Se dice intérprete, abuela. Yo era su nieta intérprete” (Bianco, 2021: 13).

Con una misión o siendo usada, según la versión de cada ficción, las hijas entran a la vida con uno o varios cometidos en los que se las educa desde muy temprano, provocando formas inusuales de la infancia. Atendiendo al modo en que suceden las escenas por fogonazos y a los procedimientos interpretativos de Bianco, en *Decile que soy francesa* podríamos hablar de una infancia intermitente, que se prende o apaga de a ratos, puesta en suspenso por la necesidad de la interpretación o la mediación entre experiencias y mundos. En las versiones A y B de la obra, tanto el llamado a interpretar conversaciones de sus padres como la interrupción de las voces en off, el pasaje entre modalidades lingüísticas durante un mismo parlamento o el diálogo entre las dos actrices quiebran la continuidad y parecen no ser apenas una forma discontinua de la escenificación, sino componer la imagen de una forma intermitente de la infancia, suspendida por la necesidad, por un llamado imperioso que tan pronto puede acortar el momento de bailar como dejar sin probar una torta.

En *Madre robot*, el relato produce la imagen de una infancia estereofónica, en la que cada acontecimiento de la niñez aparece duplicado por una réplica en la historia clínica de la madre. El parto de la narradora se sincroniza con la primera operación de caderas de la madre, los primeros pasos de la niña con los primeros que da la madre con su nueva prótesis, el estirón de la niña con otra operación que viene a modificar también la estatura de la progenitora; así dispuesta en paralelo, cada fase de la vida de la hija viene a entrar en resonancia con lo que piden de ella o de su hermana mayor en cada momento las posibilidades de movimiento y existencia de la madre.

En esa intermitencia o estereofonía, las hijas de la novela y la pieza teatral aprenden a moverse por la casa “sin alterar el silencio”, a leer los distintos grados de dolor en la cara de la madre, a reconocer su paso con el andador o el surco irregular de la caminata, a decodificar las descripciones de procedimientos quirúrgicos como una lección alternativa de “corte y confección” (Rabinowicz, 2021: 31, 132, 177, 162) o “a

callarme más porque hay mentiras que son mejores” (Bianco, 2021: 18). Para subsistir y para minimizar los conflictos, las niñas deben adquirir una a una las reglas de la convivencia hogareña y de la relación con el resto de la comunidad, instrucciones que toman de cada escena de discordia que atraviesan como un conocimiento secreto que nadie confiesa necesitar y que solo se transmite en voz baja (o en la escena teatral como espacio de confianza); su aprendizaje de reglas implícitas se convierte en la escritura y en la escena en educación crítica *acerca de esas reglas*.

Pero si en las obras la educación de las hijas implica la incorporación de las normas de un mundo injusto y desigual, que condena de antemano a sus padres y a ellas mismas de diferentes maneras, la subsistencia de ambas niñas parece incluir también aprender cómo vulnerar algunas reglas. De ser cierto que “las mujeres con discapacidad reciben una crianza para la obediencia” (Alcántara González, Aránguez Sánchez y Molpeceres Molpeceres, 2019: 41), sus hijas reciben al menos en parte también una crianza para el desacato. La educación por el ejemplo, en *Madre robot*, incluye la transgresión ejemplar, la contravención de la ley del Estado y las normas de algunas instituciones privadas como única posibilidad de supervivencia. Así como la hija aprende a traficar comidas prohibidas a las salas de internación de la madre o a faltar al colegio para acompañarla, la madre demuestra un desinterés por aquellas normas de tránsito pensadas para cuerpos hegemónicos: “Nunca cruza por las esquinas. Porque ella no cruza por donde debe sino por donde puede. Caminar los metros que la distancian del semáforo le resulta un desperdicio de fuerza que unos minutos más tarde va a necesitar para otra actividad [...]. Así es que cruza calles y avenidas a la que te criaste” (Rabinowicz, 2021: 35). La expresión “a la que te criaste”, que implica convencionalmente descuido, exhibe aquí una torsión singular: paradigma de una crianza contra la ley, que prioriza el autocuidado implícito en la economía de fuerzas por sobre la letra de una norma codificada con parámetros capacitistas. Pero el desdén por la ley no habilita la afirmación de lo individual por sobre la solidaridad horizontal: “Con las rampas de las esquinas, no. Con eso no se juega: dejar el auto obstaculizando las rampas está prohibido hasta en su propio manual de contravenciones” (Rabinowicz, 2021: 75).

Allí donde la supervivencia empuja de las pedagogías de la dominación a una contra-pedagogía del desacato, las hijas de la novela y la pieza teatral ensayan también el movimiento –crucial en la historia de las pedagogías críticas latinoamericanas en la estela de Freire– en el que quien aprende pasa a forjar un nuevo saber inédito y se

dispone a enseñarlo a otros/as. Y es en esa zona también en la que una y otra obra hacen posible una reflexión sobre sus propios medios estéticos, que posicionan a la enseñanza y el aprendizaje como actos simultáneos de creación y destrucción.

Madre robot delimita una escena aterradora de libertad, en la que los roles aprendidos empiezan a desfondarse, como un territorio para la invención. Cuando, por primera vez, una de las operaciones a la cadera de la madre viene seguida de una infección grave que pone en peligro su vida, el despertar postoperatorio viene cubierto de perplejidad:

Yo menciono algo liviano, acerca del futuro. Hablo de planes. No sé si es una buena táctica, no sé si hablar del futuro entusiasma a madre robot o si la sumerge aún más en este estado de ánimo en el que está, y que no sé definir. No tengo experiencia acerca de qué hacer en estos casos... no sé qué debería decirle en un momento como este, no tengo ni la más mínima idea de cómo procesa madre robot eso que los seres humanos comunes solemos llamar esperanza [...]. Tengo la angustiada sensación de que no va a dar órdenes por un buen tiempo. Eso me inquieta y, por primera vez[,] no sé cuál es mi rol en esta familia. (Rabinowicz, 2021: 192)

La crisis de la autoridad materna coincide con la reapertura de posibilidades de la hija, en torno de esa recuperación de la capacidad de acción que obsesionó a Augusto Boal y que está en el centro de la profundidad ético-política del procedimiento narrativo o dramático. Allí donde ocurre lo inédito, lo imposible de capturar en la enseñanza teórica prescindiendo de lo singular de la narración o el acontecimiento escénico, el aprendizaje consiste en la improvisación, el ensayo de la novedad, que se dirige al futuro.

El mejor aprendizaje, sugieren novela y pieza teatral, es también invención. La producción de un saber desde lo singular que pueda a su vez ser transmitido a otros sin invitarles al calco. Está el ejemplo materno también de la invención, desde la ficción de francesidad que forja la madre en *Decile* cuando un taxista pregunta por qué “habla raro” (Bianco, 2021: 7) hasta el “idioma” técnico que inventan madre robot y su zapatero para describir las modificaciones necesarias para su calzado (Rabinowicz, 2021: 45); pero lo sugestivo es que ambas obras funcionan en sí mismas como otro idioma inventado, como parte de ese aprendizaje desde la infancia que idea formas

inéditas de reorganizar los lazos familiares y la inscripción crítica de la familia en un mundo hostil.

Decile que soy francesa y *Madre robot* tienen muchísimo que enseñar. Sobre adquisición del lenguaje y bilingüismo, una u otra seña de LSA, sobre kinesiología u ortopedia, sobre cultivo de cannabis terapéutico o contrabando de sándwiches y contravención de la ley. Pero tan importante como el contenido es para este artículo la cuestión del método, que es la sustancia misma de la enseñanza y allí donde ambas obras construyen la relación entre pedagogía crítica y literatura/teatro.

Hay una serie de lugares comunes del discurso docente que pueblan ambas piezas con ironía, como las preguntas de confirmación –“¿Se entiende?” (Bianco, 2021: 3)– o la ratificación de los distinguos –“una especialista ucraniana, de Kiev. No rusa. Ucraniana [...]. La inscribieron en una academia de ballet. Profesor ruso. No ucraniano” (Rabinowicz, 2021: 14)–, pero entre ellos aparecen instrumentos genuinos de producción inventiva de saber. Contra las preguntas de simple confirmación, la formulación de preguntas con respuesta abierta, o, en *Decile*, preguntas directas dirigidas al público. Contra el esquematismo de las tablas comparativas dicotómicas, la analogía impredecible, con desplazamientos metonímicos y diferencias inesperadas. Contra el carácter terminante de las definiciones, la reapertura del definir como un territorio procesual y contencioso. Como adelantábamos, la voz en off en la pieza teatral ofrece una serie de entradas enciclopédicas: “escuchar”, “seña personal”, “extranjero”, etcétera. *Madre robot* ofrece a los lectores las definiciones de términos técnicos, como el *liner* de las prótesis de cadera (Rabinowicz, 2021: 71), pero también despliega el espacio de los cambios de sentido. Cuando el kinesiólogo preferido de madre robot, de apellido Littel, ya no la visita, por ejemplo: “Su bienestar nunca volvió a ser como en la era Littel, pero por lo menos todavía se podía hablar de bienestar. [...] madre robot seguía en pie. Eso era el bienestar” (137). Término clave para la humanización de la medicina o la crítica de los cuidados, el “bienestar” no puede recibir una definición universal fuera de todo contexto, sino que solo puede formularse desde el interior de la experiencia vital, en el marco de un relato de vida (o de un drama de vida).

Las escenas de instrucción son un suplemento irreductible de la teoría o los conceptos abstractos. Allí donde los medios estéticos, cierto uso de las palabras, las señas, los movimientos tienen tantísimo para ofrecer no solo para aprehender cierta imagen operativa de la crueldad de un mundo marcado por la opresión capacitista, patriarcal y racista, y la explotación capitalista, sino también para producir un saber

crítico y otras formas de la conversación y alianza. Debe poder construirse creativamente una pedagogía crítica disca/sorda recuperando movimientos cruciales de ficciones como estas; y habilitar, analizar y discutir posiciones desplazadas como las de las hijas constituye un capítulo decisivo en la construcción de una educación, estética y política, que pueda hacer lugar a mundos más habitables sin cargarnos sobre los sujetos discas toda la responsabilidad y el trabajo. Seguir las voces y las señas de las protagonistas de *Madre robot* y *Decile que soy francesa* es apostar por ese mundo y consolidar herramientas, es estar atentos y practicar otra cosa.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Akal, 2007. Trad. de J. Chamorro Mielke.

Alcántara González, Pilar, Tasia Aránguez Sánchez y Mari Mar Molpeceres Molpeceres. *Se acabó el silencio*. Cáceres, La moderna: 2019.

Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires, Gorla, 2013. Trad. de C. Pivetta y M. Vedda.

Bianco, Gabriela. *Decile que soy francesa*. Manuscrito inédito, 2021.

Bleakley, Alan. *Medical Humanities and Medical Education*. London, Routledge, 2015.

Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

Bradley, Laura. *Brecht and Political Theatre*. Oxford/ New York, Clarendon, 2006.

Brecht, Bertolt. *Brecht Sourcebook*. London, Routledge, 2000. Ed. H. Bial y C. Martin.

Burch, Susan y Alison Kafer (eds.). *Deaf and Disability Studies*. Washington, Gallaudet, 2010.

Camelo Gómez, Michael S. y Myriam Jiménez Quenguan. "Teatro para la memoria: danzantes de pensamientos". *Educación*, vol. 45, no. 1, 2021, pp. 1-42.

Das, Veena. *Affliction. Health, Disease, Poverty*. New York, Fordham University Press, 2015.

Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

Jaeger, Werner W. *Paideia*. Buenos Aires, FCE, 1994. Trad. de por J. Xiral.

Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Indiannapolis, Indiana University Press, 2013.

Krabiell, Klaus-Dieter. "Zu Lehrstück und 'Theorie der Pädagogien'". *Brecht Handbuch. Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart/ Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2003, vol. 4, pp. 65-89. Ed. de por Jan Knopf.

Lloyd, David y Paul Thomas. *Culture and the State*. New York/ London, Routledge, 1998.

Rabinowicz, Nora. *Madre robot*. Buenos Aires, La parte maldita, 2021.

Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo, 2018.

Spivak, Gayatri C. *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid, Akal, 2010. Trad. de M. Malo de Molina.