



LA REVOLUCIÓN DESDE DENTRO, Y LLEGAR HASTA LA
LUNA MONTAJE DE INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL
CON UN ELENCO CON DISCAPACIDAD

*THE REVOLUTION FROM WITHIN, Y LLEGAR HASTA LA LUNA
DOCUMENTARY INVESTIGATION MONTAGE WITH A CAST WITH
DISABILITIES.*

Fco. Javier Gomariz-Zarapico
(javierzarapico@gmail.com)
<https://orcid.org/0000-0002-4127-2032>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.01
ISSN 2444-3948

Resumen: Cuando el teatro sirve para cambiar conceptos, hacer reflexionar sobre temas tabú o remover consciencias, es que ha tenido éxito. Y llegar hasta la luna es una coproducción del Centro Dramático Nacional (España), junto con la compañía teatral Proyecto 43-2, dirigido por María San Miguel en marzo y abril de 2021. La obra está formada por un elenco de actores con y sin diversidad funcional. La temática es el sexo, la violencia y la discapacidad. En este artículo, veremos un análisis del discurso aportado desde la experiencia de actores pertenecientes al montaje y la propia directora. Una revolución es un cambio de perspectiva, hablar de temas que no se abordan, para encontrar elementos de unión, lo que a veces conlleva una subversión ante un sistema encorsetado. Ofreciendo así un análisis de cómo el teatro es capaz de elaborar un discurso abierto, pero capaz de centrarse en elementos concretos desde diferentes perspectivas.

Palabras Clave: Discapacidad, investigación cultural, Sexo, Teatro Contemporáneo, Violencia.

Abstract: When theater serves to change concepts, make people reflect on taboo topics or stir consciences, it has been successful. And get to the moon is a co-production of the Centro Dramático Nacional (Spain), together with the theater company Proyecto 43-2, directed by María San Miguel in March and April 2021. The play is made up of a cast of actors with and without functional diversity. The theme is sex, violence and disability. In this article, we will see an analysis of the discourse provided from the experience of actors belonging to the production and the director herself. A revolution is a change of perspective, talking about issues that are not addressed, to find elements of union, which sometimes entails a subversion before a corseted system. Thus offering an analysis of how theater is capable of developing an open discourse, but capable of focusing on specific elements from different perspectives. When theater serves to change concepts, make people reflect on taboo topics or stir consciences, it has been successful. And get to the moon is a co-production of the Centro Dramático Nacional (Spain), together with the theater company Proyecto 43-2, directed by María San Miguel in March and April 2021. The play is made up of a cast of actors with and without functional diversity. The theme is sex, violence and disability. In this article, we will see from the experience of actors belonging to the assembly and the director herself. A revolution is a change of perspective, talking about issues that are not addressed, to find elements of union, which sometimes entails a subversion before a corseted system. Thus offering an analysis of how theater is capable of developing an open discourse, but capable of focusing on specific elements from different perspectives.

Key Words: Disability, cultural research, Sex, Theater, Contemporary Theater, Violence.

Sumario: 1. La propuesta escénica. 2. La búsqueda y el proceso creativo inicial 9. 3. Experiencia en escena. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

FCO. JAVIER GOMARIZ-ZARAPICO. Nacido en Sevilla (1983). Licenciado en interpretación textual en la Escuela superior de Arte Dramático de Sevilla, Máster en Artes Escénicas Por la Universidad Rey Jan Carlos de Madrid y Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid en el programa de Humanidades: lenguaje y cultura. Dirige Trabajos Fin de Máster en la Universidad Internacional de la Rioja y como profesor de Literatura Dramática en TAI arts.

MARÍA SAN MIGUEL*

* Este artículo ha contado con la colaboración de María San Miguel.

Una masa de cuerpos sobrepuestos, de la que formo parte, ocupa el proscenio del escenario. La comodidad es un concepto transitable que se ha olvidado durante el proceso creativo. Se abre la puerta de entrada y un aire frío llega desde el suelo. Quiero toser y aguantarlo me produce unos inconvenientes espasmos. Sientes la vibración de las pisadas, oyes los comentarios del público ocupando sus asientos. El tiempo pasa muy despacio. Pasa una eternidad entre la locución que indica que faltan cinco minutos para comenzar y la que indica que solo faltan tres. Me relajo, nos relajamos, respiramos de forma sincronizada y una voz conocida habla desde el margen del escenario. Lo que está a punto de suceder, es imprevisible. (Zarapico, 2021)

Esta investigación da testimonio desde la perspectiva de dirección y del elenco que intervino en el montaje. Se aporta en primera persona las vicisitudes entre la búsqueda a través de técnicas teatrales del contenido de la obra y del proceso de dramaturgia, que se llevaron a cabo derivados de la experiencia adquirida en los ensayos y entrevistas realizadas al elenco de forma directa. Una forma de trabajar pionera en España, pues si bien existen compañías y proyectos de teatro documental en nuestro país, como *Curva España* (2021) de la compañía *Chévere* o *Casa* (2021) de Lucía Miranda con la compañía *Cross Border Project* se han realizado desde una perspectiva diferente.

Por una parte, el proceso se inició dos años antes del estreno del espectáculo, con un taller de investigación albergado por el Centro Dramático Nacional dentro del proyecto Reto 2019, en donde un grupo de doce personas con y sin diversidad trabajó bajo las propuestas de María San Miguel que tenían dos líneas de acción. Por una parte, la búsqueda de respuestas e imágenes a varias preguntas en torno al sexo-violencia-discapacidad en forma de acción y dramaturgia física. Por otra, un proceso de entrevistas a los participantes del taller acerca de sus vivencias y experiencias en torno a la temática a tratar dónde cualquiera de las personas podía preguntar y compartir reflexiones.

Este proceso de investigación previo dio lugar a una dramaturgia física y a otra textual que serían la base de la que se partiría dos años después en la sala de ensayos para la creación del espectáculo.

La diferencia con otros montajes de teatro documental (incluidos los que la propia San Miguel ha llevado a cabo hasta ahora) radica, no solo en el proceso previo que no terminó con el taller de cuatro semanas en

julio de 2019 en el Centro Dramático Nacional, sino que continuó con la investigación académica y artística hasta la entrada en sala de ensayos casi dos años más tarde, en situar el juego, las relaciones, hallazgos y nuevas entrevistas que tuvieron lugar en los ensayos como una herramienta básica de creación del espectáculo. Es decir, el espectáculo se terminó de construir con los descubrimientos que tuvieron lugar cada día de trabajo hasta la apertura de sala al público. Entendiéndose el proceso de ensayos como documento vivo y base de la creación poética y estética.

A menudo, al realizarse trabajos artísticos con personas con discapacidad o con diversidad, la inclusión toma un carácter que a veces roza lo condescendiente. El arte, no solamente debe relacionarse con la rehabilitación de personas con discapacidades, sino que debe ser también un medio de comunicación de un colectivo que tiene muchas cosas que decir y acercar al resto de la sociedad, para así hacer ver que hay muchas más cosas que nos unen de las que nos separan.

Pero de ese prejuicio lastimero, como bien indican Vargas-Pineda y López-Hernández en su estudio de 2020, refiriéndose a creaciones artísticas denostadas por el simple hecho de haber sido realizadas o concebidas por personas con discapacidad, ha querido alejarse desde un primer instante este montaje. No se cuestionó en ningún momento la profesionalidad del elenco por su condición o diversidad. Desde dirección y equipo artístico se trabajó para que hubiera la correcta sinergia en el elenco y la escenografía se concibió para que hubiera una consciencia espacial y personal óptima. Cecilia Tocci (2020) defiende en un estudio sobre la importancia de crear profesión con personas vulnerables en este sentido:

Estamos en condiciones de decir que todo es posible siempre y cuando se desarrolle con responsabilidad y compromiso. Conocer los diagnósticos es importante, claro que sí, pero, lejos de marcar un límite en sus potencialidades, son usados como base de trabajo. A la hora de generar un proyecto, quien dirige la puesta escénica tiene el mismo nivel de exigencia con todos los actores y actrices que lo integramos. (2020, pág. 36)

Sin embargo, en la sociedad actual, con el marco socioeconómico en el que vivimos, se limita directamente según la productividad del individuo, creando principalmente dos tipos, individuos *productivos* e individuos *no productivos*, como bien se indica en «¿Discapacidad? Literatura,

teatro y cine hispánicos vistos desde los *disability studies*» Irene Troughton (2021, pág.90). Y aún en esta tesitura, demostrar que los cuerpos *no productivos* pueden tener una producción artística seria y competente sigue siendo un reto hoy en día. Y el mero hecho de plantearlo ya es un manifiesto subversivo. Como apunta Remedios Zafra (2019, pág.109):

El arte, y en general toda práctica creativa que se considere libre, se vale de la fantasía para su hacer inspirado en el mundo pero que en algo modifica el mundo o propone otro mundo.

Y continúa un poco más adelante (2019, pág.111):

Como herramienta política la fantasía interpela y permite al sujeto especular sobre su devenir, sobre lo posible, tantear y experimentar con otras formas subjetivas capaces de crear contagio y cambiar identidades. Quienes se dedican a la creación saben del poder de las pantallas, de la imagen y de la escritura para revertir temporalmente tantas ausencias y limitaciones. Tantos impulsos de transformación de mundos que nacen cuando por fin nos vemos también como ficciones y en ellas nos construimos de otras maneras.

I. LA PROPUESTA ESCÉNICA

Cada una de las esquinas, cada uno de los bordes, cada plataforma tratada, hace mella de alguna forma en mi cuerpo. A veces veo sangre en lugares por los que juraría que no he pasado. Podría no ser mía, pero es lo más probable. No sé si el público se está dando cuenta de estos cortes o de las cicatrices que ya se ven en mis piernas, pero no me importa. Ahora solo me importa seducirlos y luego solo me importará repelerlos, para finalmente lograr que esta distancia que nos separa sea igual a cero. Y cuando los tienes delante ya no hay tú o yo, no importa la desnudez o sobre quién esté el foco puesto. Es un espejo y tienes dos opciones: o lo miras o apartas la mirada. (Zarapico, 2021)

El elenco estaba compuesto de cinco actrices, dos con diversidad funcional y cuatro actores, tres de ellos con diversidad funcional. El espacio, como señala Susanne Hartwig en su artículo «Espacio(s) teatral(es)

y diversidad funcional» (2019), cambia en esencia por el mero hecho de haber personas con diferentes funcionalidades y esto se hace muy evidente en algunos aspectos. Sin embargo, la aparición de los elementos como las sillas o las escalinatas usadas, se llevó a cabo progresivamente, a medida que las sesiones de ensayo y creación avanzaban. Iban sucediendo así aportaciones escenográficas en aras de encontrar fines a propuestas específicas, que dieran servicio a las calidades diversas de movimiento del elenco y, al mismo tiempo, sirvieran para generar un espacio estético y de volúmenes.

Partir de cero no es partir de nada. Es partir del cuerpo y de la dimensión del mismo, de su relación con el espacio. Con un volumen y una cadencia específica, con un tipo de ocupación individual, formando también parte del todo que compone el elenco y la imaginación que hagamos desde nuestro potencial. «La imaginación no se controla, se puede estimular, pero no puede controlarse» expresan Carod, Mann y Quiroga (2019) en su estudio sobre teatro ciego, también respecto a la funcionalidad de profesionales con discapacidad visual. Pero dentro del propio trabajo del actor, diverso o normativo, nos encontramos con la misma libertad, que hace que crezca, paso a paso, el arco de movimientos expresivos.

El espacio no está vacío, sino que lo ocupan los cuerpos, ya sea parcial o totalmente, ya sea de forma equilibrada o desequilibrada. Dentro de la búsqueda inicial, se exploraron diversas formas de ocupar el espacio, a diferentes niveles y con diferentes cadencias. Vivir en una forma extra-normática, saliendo de esa prejuiciosa normalidad del cuerpo, lleva a los actores con discapacidad a usar técnicas extra-cotidianas (Barba, 2007, pág. 15) para adaptarse a lo que su propia imaginación le pide corporalmente. Pero esto no solo forma parte del elenco diverso, sino que se extiende a los cuerpos «normativos», para relacionarse entre todos, sin pensar en limitaciones o adquirir un protagonismo por simple agravio comparativo.

Cuando, desde la perspectiva de la dirección, se aprecia la unicidad como elenco, en contraposición a la individualidad, donde se estima el avance del trabajo y cuando se empiezan a añadir elementos escenográficos. Estos, principalmente, ya se encontraban en el espacio donde se realizaban los ensayos (Sala de ensayos del Centro Dramático Nacional, sita en Calle de Almendrales, 41, 28026 Madrid). Se trataba de elementos muy sencillos: tres sillas, dos bancos bajos alargados y dos

tarimas de metro con veinte centímetros, para jugar con las alturas. Una escenografía minimalista, buscada así por el equipo artístico y dirección para dar protagonismo al cuerpo.

La relevancia del cuerpo hace que aparezcan las evoluciones de la mente del espectador que, al ver movimientos físicos y expresiones emocionales, activa partes de su cerebro simpático, produciéndose también un «contagio emocional». Incluso neurocientíficos respetados, indican que «al igual que la hipnosis, ver un drama en directo induce una sutil alteración de la conciencia que permite disociar componentes de la conducta.» (Metz-Lutz, et al. 2010, pág. 9). Un cambio en la perspectiva del cerebro del espectador, que se incluye y adhiere a la acción escénica.

Pero el detonante del factor revolucionario es el ver y oír cuerpos divergentes de la normativa, que hacen que la empatía sea diferente, incómoda, fulminante. Este sutil cambio hace que todo adquiera un nuevo carácter: el movimiento, la palabra, el ritmo y la cadencia son distintos. Desde la escena se ejecutan movimientos diferentes, no jugados desde la parodia o la imitación, sino desde la verdad compleja de la diversidad. Y esto es lo que provoca reacción con la precognición del público.

La escenografía y el atrezo se montaron tres días antes del estreno de la función, dando el tiempo suficiente para que el elenco consiguiera adaptarse a ella, aportando elementos estéticos al material usado en los ensayos. Sin embargo, algunos actores y actrices sufrieron quemaduras y cortes en manos, piernas y pies, debido al material utilizado. El material de metacrilato cuadrículado se incorporó al proceso con la intención de dejar marcas en la piel, entendiendo el sexo como un espacio de disfrute que deja una huella física en los cuerpos. Una huella que suele ser violenta y que en este concreto no se relaciona con la ausencia del consentimiento, sino con el encuentro entre los cuerpos y las formas de poner en práctica su deseo. Los límites del teatro vuelven a estar en escena con un recurso al Teatro de la crueldad, que Juanes (2005) interpreta como «[el] grito, la crueldad, el suceso radical, el delirio, la sangre y la herida, no forjan una pieza de granito ni una instantaneidad perdurable. Es el tiempo de la finitud» (pág. 206) pues actores y actrices, en un acuerdo tácito (aunque externamente controlado), añaden a su proceso estas magulladuras. Hecho que también incide en el espectador, pues al romper el tipo de convenciones del teatro al uso, produce un distanciamiento sutil, con el goce que recibe en momentos concretos.

La escenificación de la violencia, tanto de género hacia la mujer como social hacia los cuerpos no normativos, está presente y se acentúa con esta puesta en escena. Como en otras obras, como la analizada por Blanco (2017), la escenificación de la violencia es siempre polémica, pero precisamente esto es lo importante, pues:

...posee voz y vida propia y que hoy sigue teniendo algo para decir, más allá del juicio crítico, de los designios del artista e incluso de la percepción de los espectadores, pues, en última instancia, ninguno de ellos es depositario de su sentido último. (pás. 47-48)

De esta forma se creó un espacio activo, que se completó con propuestas visuales incorporadas en una pantalla convexa a tres metros del suelo escénico, en la que aparecían momentos escogidos por el equipo de dirección y artístico así como la proyección de imágenes en vídeo a tiempo real, un instrumento, poderoso por su inmediatez, que carga la escena, pues a nivel interno, el público ve otro medio sumándose a la acción de seguir contando la historia y aporta por el dinamismo empleado y un sentido de hiperrealidad que amplifican algunos de los sucesos que tienen lugar en escena. Tal como Julia Nawrot (2019) explica en su artículo, referente a *Situation Rooms* del colectivo Rimini Protokol (2018), que utiliza también medios digitales, «los dispositivos digitales pueden ampliar y profundizar la experiencia de los asistentes, situando el espectáculo en una red muy extensa de significados» (pág. 11).

2. LA BÚSQUEDA Y EL PROCESO CREATIVO INICIAL

Puedo considerar insaciable la sed de conocimiento de algunos. O quizás sea el afán de exploración de otros. No sé si yo soy así, lo ignoro y no me importa. Pero en este momento de la función y a riesgo de salir de la concentración del momento, noto el salto cualitativo que he dado. Yo, cojo, con falta de equilibrio por la sordera, con debilidad muscular, debido todo a la enfermedad que sufro. Me doy cuenta de estar haciendo movimientos complejos, enfocados, algunos, incluso limpios. Sigo siendo el mismo, pero no. Y me parece una proeza. Y lo veo en los otros miembros del elenco. Y me parecen dos proezas. Siento entre mi

diafragma y mi abdomen algo cálido y tengo algo por seguro. Esto es la libertad. (Zarapico, 2021)

El teatro documental, se puede hacer desde varias perspectivas. No solo está la definición de mediados del siglo XX, por parte algunos autores, lo enmarca en un contexto en el cual no cabe la ficción y está acotado a la información y denuncia política y social en un periodo concreto (Portillo y Casado, 1988, pág. 147). Hay formas más libres de acercarse a este tipo de teatro y no por ello menos fidedigna u objetiva. Otros autores, como José Romera Castillo (2017, pág.25), creen, de hecho, en la necesaria intervención para permitir al autor dar diferentes puntos de vista sobre un hecho.

Recoger la experiencia del elenco fue una de las partes del proceso de *Y llegar hasta la luna*, que se recogió en formato audiovisual para su análisis y posterior edición de los textos que se utilizaron en el montaje final. El proceso fue sencillo, en varias sesiones, mientras el elenco entero participaba de alguno de los ejercicios, se seleccionaba a una persona que contaba una historia a raíz de una batería de preguntas generales y otras individuales. La sencillez del proceso no influyó en que los resultados de algunas de las entrevistas al elenco fueran sobrecogedores en dos aspectos unificados: la violencia de género y su mayor incidencia en los cuerpos no normativos.

Un estudio realizado por la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género (2020) reporta que «[l]os resultados de esta encuesta han mostrado que, sobre la muestra de 155 participantes, el 71% ha sufrido algún tipo violencia de género en algún momento de su vida...» (pág. 96), un índice demoledor y que obliga a su debido análisis.

Esta obra da testimonio directo de abusos a personas, con y sin diversidad, pero la mayor incidencia es evidente tanto en el género como en la vulnerabilidad implícita que lleva tener algún tipo de discapacidad. Algo que Carvalho (2018) explica muy bien en su artículo respecto a la violencia ejercida sobre mujeres con discapacidad:

Las mujeres con discapacidad experimentan un riesgo específico frente a la violencia sexual, derivado de la percepción negativa del agresor y de la sociedad sobre las mujeres con discapacidad, y entender que ellas no son, en sí mismas, más susceptibles o vulnerables a la violencia sexual permite enfocar el problema en el marco de la igualdad y la no

discriminación y centrar las acciones de combate a la violencia sexual en el agresor, sin culpabilizar la víctima o revictimizarla. (pág. 23)

La posterior puesta en escena, lleva un trabajo de dramaturgia, que llevó a ficcionar algunas partes del texto, manteniendo la esencia del mismo, favoreciendo la teatralidad y la estética de la propuesta. También se intercambiaron algunos de ellos, entre los que los reportaron y los que no, para facilitar una consciencia global de los mismos.

Pero el mayor y más cuidado referente del montaje es el cuerpo. A medida que el elenco ensayaba, la directora proponía y los cuerpos, en su individual diversidad, respondían con sus herramientas, a veces llegando a un límite inexplorado por estos. El empoderamiento que estudian Delgado y Denisse (2017) en jóvenes con discapacidades que participan en artes escénicas es una realidad inclusiva. Pero este empoderamiento se da también en otros rangos de edad, no es exclusivo de la juventud y es extrapolable a los cuerpos normativos, pues la sensación de superación se transmite entre los individuos conforme se van superando los egos y los integrantes pasan a ser un ente escénico unitario.

Precisamente esta última diatriba, la superación del individuo para integrarse en un ente coral, que respira y reacciona al unísono, es la que se trabajó con mayor intensidad. Se usaron diferentes técnicas especializadas para conseguir movimientos libres e intuitivos y para liberar espacios de espontaneidad (que son intrínsecos a nuestro nacimiento, pero que se van coartando a medida que crecen nuestros prejuicios).

Una de ellas parte de la idea de que hay que tener un estricto conocimiento de los conceptos de oposición y alternativa, equilibrio, desequilibrio, compensación, acción y reacción (Lecoq, 2010, pág. 41) y de que es necesario trabajarlo en grupo repetitivamente para crear una disciplina automatizada. Este tipo de trabajo actoral se realizó en unos momentos a través de la danza (totalmente libre) y en otros momentos a través del movimiento, con premisas sobre su calidad, su ritmo y su intensidad. Naranjo Velásquez (2017), en su artículo sobre el método de trabajo de Lecoq, indica algo que surgió prístinamente, de forma muy natural, pero muy premeditada: «Otra característica fundamental que se le da al juego y a la improvisación, es que permite situar al actor en una cierta distancia del personaje, no permite la fusión emocional y, finalmente, el actor juega con el personaje» (pág. 76).

Los matices que esto permite son infinitos, pues el juego surge para crear indefinidamente hasta que se agota. Este juego escénico permite la posibilidad en la que las limitaciones sean superadas e, incluso, puedan utilizarse ayudando a la creación. Conocer límites y explorar diferentes caminos es lo que permite el crecimiento tanto personal como grupal. Esta andadura fue la utilizada durante el proceso de búsqueda-ensayos hasta encontrar lugares comunes, lo que derivó en la fijación de momentos, de los cuales se extrajo la definitiva obra que se presentó a público el siete de abril de 2021.

Según algunos productores, podría establecerse una norma en las producciones teatrales, que sigue un patrón de búsqueda de un texto, del director, del elenco, de fondos, de un lugar de estreno, de estudio y análisis de los personajes, de ensayo y producción de escenografía y de producción (utilería, vestuario, luces, etc.) y finalmente representación, condensando obras como la guía de producción de Carver (2012), que es un referente de la producción moderna de teatro y demuestra su funcionalidad.

Sin embargo, este montaje no está abocado a este tipo de praxis del espectáculo al uso, ni por su contenido, ni por su modo productivo, dando un resultado diferente, aunque dentro de los cánones para ser representado y que el público pueda disfrutarlo. Está más relacionado con lo que se denomina creación contemporánea, entendida como creación de teatro postdramática, al haber sido producto de la exploración y experimentación corporal, no de un texto prefijado.

3. EXPERIENCIA EN ESCENA

Durante toda la representación he visto evolucionar al público. Sus gestos, muecas, movimientos, un carraspeo incómodo y una risa que no todos han considerado en el lugar adecuado. Se han sorprendido, se han preocupado, se han soltado y se han crispado. Me siento responsable de todo lo que les ha ocurrido a través de todo lo que me ha pasado. De lo que nos ha pasado a lo largo de este viaje, pues me siento parte de un todo, que no sé muy bien cómo explicar. Estas evoluciones que hemos apoyado, que hemos soportado desde el escenario, han calado en la audiencia. Y lo noto, de forma muy natural. Y ahora, cara a cara con todos, veo una gran mayoría que aplaude, unos con más y otros con

menos ganas. Y también a los que no lo hacen, a los que considero imprescindibles, pues son la imagen de que han pasado cosas que no puedo controlar. Y ellos tampoco. Revolución no es un concepto abstracto, es una realidad objetiva. (Zarapico, 2021)

Este montaje y representación se llevaron a cabo partiendo de las siguientes cuestiones:

¿El sexo continúa siendo un tabú? ¿Cómo son las relaciones sexuales contemporáneas? ¿Nos preguntamos por el disfrute del Otro? ¿Se prioriza una forma de relacionarse, de estructurar el deseo? ¿Somos capaces de superar los patrones que ha establecido el patriarcado en cuanto al sexo? ¿Lo practicamos realmente con libertad? ¿Experimentamos deseo, amor, consumo? ¿Qué relación tiene el sexo con la violencia? ¿Cómo de acostumbradas estamos a sufrir sexo no consentido o deseado y que esto forme parte de la cotidianidad de las relaciones sexuales? Y el porno, ¿qué lugar ocupa en nuestros deseos, fantasías y relaciones? ¿Hablamos y compartimos libremente y del mismo modo los hombres y las mujeres nuestra relación íntima con el sexo y con todo lo que le rodea? ¿Cómo afecta una diversidad funcional física o intelectual a la relación con la sexualidad y al desarrollo de la misma? ¿Qué ocurre con los cuerpos diversos que desplazamos a los márgenes? (San Miguel, 2021)

Preguntas que no surgen para ser respondidas, sino para reflexionar sobre ellas una vez visto el montaje. Esto permite una nueva perspectiva, al ser testigo de la interrelación de cuerpos diversos, en diferentes situaciones, con diferentes lecturas. Perspectiva que conviene revisar con frecuencia, para no caer siempre en los mismos y anquilosados clichés.

La visión desde la escena permitía ver la reacción del público. Así, se evidenciaba la incomodidad que se movía incesantemente en sus asientos durante la primera parte de la representación. Como puede verse en artículos como el de García-Pascual (2017), hay un conjunto significativo de montajes destinados interpelar al público sobre temas peliagudos, como la respuesta a la trata de blancas en su caso.

La diferencia latente de *Y llegar hasta la luna* es que no pide una respuesta explícita del público, sino que se le ofrece la posibilidad de contemplar aspectos quizás desconocidos, como la sexualidad de personas

diversas corporalmente en los albores de la puesta en escena. De hecho, esta calidad de público transeúnte también se observa desde escena, pues esta primera parte del espectáculo, centrada en el descubrimiento del cuerpo propio de los demás, en aras del placer, irrumpe en esa visible incomodidad, que va poco a poco siendo aceptada hasta casi desaparecer.

Sin embargo, el primer giro del guion viene de manos de la violencia. Cuando irrumpe el primer texto hablando explícitamente de violencia, el ambiente seductor y acalorado que se ha ido creando anteriormente desaparece al instante, y una tensión ambiental surge en el público asistente. La violencia de género está siendo objeto de denuncia en el universo teatral de un tiempo a esta parte y artículos como el de Maribel Martínez-López lo evidencian y reflexionan sobre su necesidad:

Reconocer el problema es el principio de la solución y las obras mencionadas son muestras de un teatro comprometido desde el que se abre un campo de debate que quiere llevar a la tan necesaria acción. Los textos no dan soluciones para erradicar el problema, pero cumplen su objetivo de concienciar sobre su existencia y gravedad y provocar la reflexión, resultando ejemplos positivos del teatro como instrumento educativo al servicio de la sociedad. (2018, pág. 55).

Porque estas violencias son sufridas por colectivos que han sido objeto de una violencia sistematizada, tanto física como cultural. Por un lado, por condición de género, hay establecidas desigualdades y jerarquías con una fuerza cultural que comprende miles de años en la sociedad, que poco a poco se va revisando, pero que aún está teniendo multitud de obstáculos. La puesta en escena del testimonio en primera persona de mujeres que sufren violencia supone un ejemplo de revolución cultural inherente a esta obra. Por otro lado, encontramos la violencia que se ejerce sobre personas con discapacidades. Cabe aquí mencionar el estudio realizado por Acosta y Sierra en el que constatan el sentido cultural de este tipo de violencia, desde las instituciones más primarias:

Sobre la violencia cultural, resaltamos una clara materialización en las ideologías y representaciones acerca de la discapacidad que legitiman y dan explicaciones a las violencias directas, como los golpes y las burlas, y a las violencias estructurales, fundamentadas desde la ignorancia y el

temor al aprendizaje de las personas con discapacidad, hasta asuntos relacionados con la infantilización de la población y la visión restringida de su participación en el territorio escolar. Quedó contrastado que, a pesar del esfuerzo, dedicación, compromiso de la institución con la discapacidad, el lugar simbólico de los estudiantes aún se encuentra rezagado, ante lo que se busca disimular con la disminución de los hechos a través del lenguaje, elementos que quedan entre comillas. (2020, pág. 123).

Y por supuesto, la doble vulnerabilidad, recogida anteriormente, que supone la de ser mujer y tener alguna discapacidad. Algo que es necesario poner encima de la mesa, pues la violencia que sufren las mujeres con discapacidad, no es solo un número, sino algo que nos atañe a todos como sociedad. Se trata de una discriminación múltiple, ejercida sobre miembros de una vulnerabilidad acuciada y que, hasta hace no tanto tiempo, ha sido tolerada por el sistema, que plácidamente miraba hacia otra parte.

Otra importante carga, presente en toda la obra, pero más evidente en su tramo final, es el reclamo del espacio que el elenco, en su diversidad, sintetiza en acciones concretas. Una pretensión que aspira a «... (des)biologizar el cuerpo, (des)naturalizar el funcionamiento y (de)construir lo normativo.», como propone Rodríguez y Sánchez (2018, pág. 209), se usan para señalar las lacras que deben ser enfrentadas para bien de nuestra sociedad. Igualmente, en el citado artículo, también se señala que una de las barreras por romper es la órbita sexual, pues actualmente está acotada a los cuerpos normativos y existe un pacto de silencio en torno a los que no lo son.

Esta realidad ha sido perpetuada durante demasiado tiempo en nuestra sociedad, partiendo de la vergüenza endémica de los padres con hijos con diversidades y alimentada por la estigmatización de las propias personas con discapacidad. El mostrar cuerpos desnudos de mujeres durante la entrada del público refleja comportamientos abiertamente machistas, aunque estos no representen ningún tipo de insinuación sexual, pues están en el sentido más neutro posible y su significado no tiene ninguna carga erótica. Este tipo de comportamiento ya ha sido estudiado en otras circunstancias, como en el artículo *«Poner el cuerpo» en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos* de Mónica Tarducci, pero no por ello deja de ser menos violento. En

un estudio sobre el acoso en la universidad de Hidalgo (México), Rosa María Huerta concluye:

Los y las participantes reconocen que dentro de las aulas universitarias acontecen situaciones de hostigamiento sexual por parte de los docentes, a través de las miradas lascivas que dirigen hacia las alumnas. Esta dinámica disciplina la manera en que deben insertarse los cuerpos de las mujeres en el espacio público: como objetos de escrutinio. Esas injusticias coaccionan en ellas actitudes de sumisión y limitación de movimientos dentro del espacio áulico, así como en su libertad de expresión a través de su vestimenta, lo que perjudica su bienestar, porque las miradas lascivas logran la exclusión simbólica de las jóvenes en el contexto académico.

Los participantes de ambos sexos manifiestan indignación y rechazo ante esta situación, mas no lo enuncian en términos de derechos humanos. Tampoco confrontan al docente hostigador por temor a represalias. Así, los dominados contribuyen a naturalizar su subordinación al atestiguar y convertirse en objetos de violencia simbólica; legitiman la exclusión de las jóvenes a estudiar en condiciones de igualdad. (2020, pág.16)

Los hombres con posición privilegiada sienten la libertad de cosificar a las alumnas, convertirlas en objetos. Esto indigna a la mayoría, pero no se tiene una conciencia como sociedad, del impacto del buso de poder ejercido. Y esto sucede en cada estrato social, en toda relación. Porque la fuerza violenta que ejerce una simple mirada cargada de lascivia influye también en las personas que están realizando su trabajo de forma profesional, pues debemos tener en cuenta que realmente el acoso (y más concretamente el acoso a la mujer) consiste en «...cualquier conducta intrusiva e indeseada practicada contra los sujetos de sexo femenino.», como bien señala Rocío Pérez (2012, pág.207). Para ello surge también esta obra, como denuncia de un yugo que oprime a todos en general y a la mujer en particular, de una forma sistemática.

Reivindicar un espacio lúdico, donde sexo o condición no tienen peso, donde se da valor a la valentía de hablar y de compartir experiencias y donde se busca la belleza del fondo, independientemente de la forma, es algo revolucionario. Una revolución que surge desde dentro, que inmolamos muros de ignorancia y que no busca complacer, sino aceptar. Un gesto hacia la aceptación real, pues no solo se trata de aceptarse a uno mismo,

sino de aceptarnos como sociedad. Una sociedad que se compone de personas diversas, con los mismos derechos y deberes, independientemente de su sexo, de su condición.

Desde la compañía, sabemos que este es un gesto simple. Un pequeño empujón, un aliento hacia la verdadera inclusión. Pero son estos gestos los que son especialmente necesarios. La dicotomía a la que Amores y Moya (2018) se refieren en su artículo sobre la creatividad corporal, entre cuerpos saludables y deficientes, no es sino el más claro representante de una sociedad que quiere diferenciar entre miembros productivos y miembros no productivos de la forma más rápida posible, según los intereses del sistema capitalista. Sin plantearse los propios derechos humanos, ni alternativas al respecto. Una fórmula que, sin entrar en la índole moral, es totalmente contraproducente, pues aun tratándose de una búsqueda del sesgo por cuestiones productivas, deja de lado el valor de otro tipo de productividad que también puede generar beneficios (tanto económicos como culturales). Y esto, aunque pueda parecer conveniente en primera instancia, lo único que consigue es desechar un valor intrínseco en aras de la rápida obtención de beneficios, característica del neoliberalismo.

Con esta perspectiva, este montaje dirigido por María San Miguel comienza su andadura en la escena contemporánea. Es una tarea titánica hacer sitio en la cartelera a una obra de este calibre, con esta profundidad, pero ninguna obra de calado está libre de obstáculos.

Durante siete días (del 5 al 11 de abril de 2021), dos de pase general con público y cinco de actuaciones, se representó en el Centro Dramático Nacional. Las entradas se agotaron dos semanas antes del estreno y las críticas en los medios de comunicación fueron un éxito, como la de Sol Salama en *ELDiario.es*:

Y pienso que necesitamos que esta obra se prolongue, y pienso que ojalá los institutos pudiesen traer a todos los cursos de bachillerato a verla. Pienso también en todos los hombres que deberían asistir para entender el significado de un no; en cuántas veces no nos hemos atrevido a nombrar los hechos porque hemos sentido culpa, culpa, culpa. Pero sí, era una violación, porque «Me obligó a chuparle la polla y yo no quería». Necesitamos que muchas cabezas exploten, y el teatro, el buen teatro, consigue eso. (2021)

Ahora, con el impulso que esto da, esperamos que siga removiendo conciencias, agitando corazones e inspirando a otros creadores durante mucho tiempo. Pero no hemos de olvidar que el teatro comprometido es difícil de mover. Sobre todo, en una sociedad que sigue pautas respecto a los mensajes más comprometidos.

4. CONCLUSIONES

A título conclusivo, deben señalarse cuestiones generadas por el proceso y puesta en escena del espectáculo:

Por una parte, el montaje contribuye a la necesidad que aún hoy existe de dar credibilidad al tipo de proceso creativo que implica el teatro documental y la concepción corporal como motor para explorar las experiencias aportadas. Aunque hay un resurgir del teatro corporal en estos tiempos, el tratar de unificar este tipo de disciplinas (el teatro corporal y el teatro documental) es complicado. Siempre se asocia el teatro documental con la recopilación de textos y su puesta en escena. La gran diferencia aquí radica en el camino escogido, la infinitud de posibilidades de movimiento de los cuerpos que, si bien se combina con la palabra, es el protagonista supremo en este montaje. La dramaturgia física se sitúa aquí por encima de la textual.

Los aspectos relacionados con la violencia, tanto de género como contra las personas con diversidad, toman un carácter protagonista durante el espectáculo, como en los monólogos sobre abuso y violación que se exponen o las interpelaciones entre miembros del elenco posicionándose ante estos. Esto no solo afecta a la trama del mismo, sino que insta a los asistentes a realizar una introspección no solo en el momento de verlo en escena, sino vuelve a plantearse tras la función, al tomar conciencia de que es un conflicto en marcha. Así, se produce un cambio en las perspectivas, que en muchos casos incide en una incomodidad que se percibe en momentos concretos.

También debe hablarse de la relación de los cuerpos consigo mismos. Existe una corriente de autoaceptación, de rechazo a conceptos como la gordofobia, el empoderamiento de los cuerpos no normativos, otras vías de aceptación y de búsqueda de la empatía, muy loables. Pero aceptar la diversidad no debe confundirse con exigir que a cada individuo le tenga que gustar su cuerpo. Por ello, el último monólogo de la obra profundiza

en la enfermedad y la aceptación, no como algo positivo, sino en el caso de aceptar conceptos negativos. Lo cual es igual de importante.

El viaje que realiza el público asistente es doble. Tiene una primera jornada que comienza junto con la obra. Siente los cuerpos, oye al elenco, acepta, repulsa, ríe y llora. Este proceso sensorial/emocional, es individual y único para cada uno de ellos. Pero quizás la que importe sea la segunda jornada, esa que se da cuando el espectador lleva a su mundo lo que ha reflexionado sobre el montaje. Esta es la parte colectiva y la que se pretende fomentar: inclusión real, igualdad total; una revolución en marcha.

5. OBRAS CITADAS

- ACOSTA DAZA, DIEGO FERNANDO, & SIERRA FORERO, LAY TATIANA (2020). *La normalidad entre comillas: estudio de las violencias escolares en estudiantes con discapacidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Doi: <http://hdl.handle.net/20.500.11907/2703>
- BARBA, EUGENIO, & SAVARESE, NICOLA. (2007). *El arte secreto del actor*. Bilbao: Artezblai.
- BLANCO, M. (2017). Polémicas en torno a la representación de la violencia en el teatro: Blasted de Sarah Kane. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (34), 39-49.
- BERGUA AMORES, JOSÉ ÁNGEL., & MOYA, LAURA. (2018). Creatividad corporal. Perspectivismo y movimiento crip. *Imagonautas. Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales* (10), 29-50. <http://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/index>
- CAROD, NATALIA AILÉN, MANN, SYDNEY, & QUIROGA BRANDA, JORGELINA (2019). La construcción de espacio escénico en teatro ciego. En *IV Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP)*, 22 y 23 de agosto de 2019. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83868>
- CAVALCANTE, ALANA MICAELLE (2018). Discriminación Interseccional: Concepto Y Consecuencias En La Incidencia De Violencia Sexual Contra Mujeres Con Discapacidad. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 7 (diciembre), 5-25. <https://doi.org/10.15366/jfgws2018.7.002>

- Carver, Rita. (2012). *Stagecraft fundamentals: a guide and reference for theatrical production*. Nueva York: Routledge.
- DELGADO, MELVIN., & HUMM-DELGADO, DENISE (2017). Las artes escénicas y el empoderamiento de jóvenes discapacitados. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (30), 111-126. DOI: https://doi.org/10.5E7179/PSRI_2017.30.08
- FEDERACIÓN DE MUJERES PROGRESISTAS (2020). *Mujer, discapacidad y violencia de género*. España: Ministerio de Igualdad.
- HARTWIG SUSANE (2017). Teatro español de las últimas décadas ante la prostitución y la trata de mujeres con fines de explotación sexual. En Raquel García-Pascual *Ser y deber ser* (págs. 127-144). Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783954875948-008>
- HARTWIG, SUSANNE (2019). Espacio(s) teatral(es) Y Diversidad Funcional. *Revista De Literatura* 81 (161), 57-76. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.003>
- HUERTA MATA, ROSA MARÍA (2020). Miradas lascivas, violencia contra las estudiantes universitarias. México: *Región y sociedad*, 32. <https://doi.org/10.22198/rys2020/32/1285>
- JUANES, JORGE (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre: revista de L'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 189-206.
- LECOQ, JAQUES (2010). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, MARIBEL. (2018). La violencia de género en el teatro español de denuncia: Acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos. *Roczniki Humanistyczne*, 66(5), 37-58. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66>
- METZ-LUTZ, MARIE NOELLE, et al. (2010). What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching?. *Frontiers in human neuroscience*, 4, art. 59 <https://doi.org/10.3389/fnhum.2010.00059>
- NAWROT, JULIA (2019). *Las tecnologías digitales en el teatro: «situation romos» de Rimini Protokoll. Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 321-333.
URL: <http://hdl.handle.net/10017/39951>
- PÉREZ GUARDO, ROCÍO (2012). Las limitaciones en la cuantificación del acoso sexual laboral en España. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, 12(2), 0199-219.

- PORTILLO, RAFAEL & CASADO, JESÚS (1988). *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- RODRÍGUEZ, JESÚS MUYOR, & SÁNCHEZ, JOSÉ FRANCISCO ALONSO (2018). Cuerpos disidentes y diversidad funcional: lo sexual como espacio de activación socio-política. *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales*, 5(9), 207-226.
<http://revistas.uncuyo.edu.ar/ojs3/index.php/millca-digital/article/view/1360>
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum.
- SALAMA, SOL (2021). Publicado en ElDiario.es https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/llegar-luna-traves-deseo-sexo-violencia_129_7464538.html
- SAN MIGUEL, MARÍA (10 de junio de 2021) Y llegar hasta la luna. Programa de mano. <https://dramatico.mcu.es/evento/y-llegar-hasta-la-luna/>
- TARDUCCI, MÓNICA (2017). «Poner el cuerpo» en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos. *cadernos pagu*.
- TOCCI, CECILIA (2020). El teatro como espacio de inclusión laboral de las personas con discapacidades. *El Anzuelo*, 2, págs. 31-35.
URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/97528>
- TROUGHTON, IRENE ALCUBILLA (2021). La mirada obscena: representación del «cuerpo vulnerable» en Angélica Liddell y Elena Córdoba. Bern: *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, 89-105. <https://doi.org/10.3726/b14456>
- VARGAS-PINEDA, DIANA R. & LÓPEZ-HERNÁNDEZ, ORLANDO (2020). Experiencias de artistas con discapacidad frente a la promoción de la inclusión social. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 32(1), 31-44. <https://doi.org/10.5209/aris.60622>
- VELÁSQUEZ, SERGIO NARANJO (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: estudio desde la óptica de la antropología teatral de Eugenio Barba. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 11, 57-80.
- ZAFRA, REMEDIOS (2019). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- ZARAPICO, JAVIER (2021). Diario de trabajo. Documento inédito.

