



# La diversidad funcional como parábola social: *El hijo de la novia* (2001) y *Anita* (2009)

Functional Diversity as Social Parable: *El hijo de la novia* (2001) and *Anita* (2009)

SUSANNE HARTWIG

Universität Passau, Alemania

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

[susanne.hartwig@uni-passau.de](mailto:susanne.hartwig@uni-passau.de)

**Abstract:** Functional diversity in Argentine cinema often functions as a symbolic instrument to affirm normality of majority society. However alterity of functional diversity can also serve as a touchstone to unmask a society in disintegration and affirm this way the wisdom of the marginalized. Two Argentine movies of the 21th century show the potential and the limits of the symbolism of functional diversity in a social parable: the commercially successful *El hijo de la novia* (2001; director: Juan José Campanella) and *Anita* (2009; director: Marcos Carnevale).

**Keywords:** Disability; Symbol; Great depression; AMIA bombing; Argentine cinema.

**Resumen:** La diversidad funcional en el cine tiene a menudo la función de instrumento simbólico para afirmar la normalidad de la sociedad mayoritaria. Sin embargo, la otredad de la diversidad funcional puede servir también de piedra de toque para denunciar una sociedad en descomposición y afirmar así la sabiduría de los marginalizados. Dos películas argentinas del siglo XXI muestran cuál es el potencial y cuáles son los límites del simbolismo de la diversidad funcional en una parábola social: el éxito comercial *El hijo de la novia* (2001; director: Juan José Campanella) y *Anita* (2009; director: Marcos Carnevale).

**Palabras clave:** Discapacidad; Símbolo; Crisis económica; Atentado a la AMIA; Cine argentino.

## 1. LA DISCAPACIDAD COMO *TERRA INCOGNITA* DEL CINE ARGENTINO

La diversidad funcional es un tema que no está muy a menudo en el centro del cine latinoamericano. La investigación sobre el tema desde la perspectiva de los estudios culturales es casi inexistente. Este hecho sorprende tanto más cuanto que no se trata de una escasa minoría la que constituyen las personas con diversidad funcional en América Latina, ya que se estima que entre un 8 y un 15% de la población se ve afectada por una o más discapacidades.<sup>1</sup> Además, el primer convenio del tercer milenio sobre derechos humanos, la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad por las Naciones Unidas (Convention of the Rights of Persons with Disabilities) data del 2006 y garantiza explícitamente la “participación e inclusión plenas y efectivas en la sociedad” de personas con discapacidades (Naciones Unidas 2006). Argentina fue una de las primeras naciones en firmarla en el 2007 y de ratificarla en el 2008.<sup>2</sup> Sin embargo, en el 2007, un informe del Mental Disability Rights International y el Centro de Estudios Legales y Sociales denuncia varias violaciones a los derechos humanos en instituciones argentinas destinadas a personas con diversidad funcional cognitiva<sup>3</sup> y sobre todo una falta total de participación e inclusión de un gran porcentaje de personas con discapacidades mentales<sup>4</sup> que sobreviven “en condiciones de casi total inacción y sin posibilidad de pensarse un futuro por fuera de la institución” (MDRI y CELS 2007, ii). En la actualidad, la inclusión y la mejora de las condiciones de vida de la población con diversidad funcional no es uno de los retos más urgentes del Estado argentino. Vistas estas circunstancias no es sorprendente que las personas con diversidad funcional tampoco se vean muy a menudo en el cine argentino y, por ende, que los enfoques de los *disability studies* sean virtualmente inexistentes en la crítica cinematográfica del país.<sup>5</sup>

En el cine internacional, se han establecido varios *plots* estereotipados durante los últimos decenios. Estos cuentan, por ejemplo, cómo la persona afectada supera su déficit (muy a menudo a través del deporte), lo compensa con una superdotación (o por lo

<sup>1</sup> Este cálculo depende, claro está, de la definición del término *discapacidad*. Para estadísticas argentinas, véase la página web del INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos): [https://www.indec.gob.ar/nivel4\\_default.asp?id\\_tema\\_1=4&id\\_tema\\_2=32&id\\_tema\\_3=70](https://www.indec.gob.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=4&id_tema_2=32&id_tema_3=70) (10.11.2019).

<sup>2</sup> Véase <http://indicators.ohchr.org/> (10.11.2019).

<sup>3</sup> Entre las infracciones cuentan las celdas de aislamiento, la violencia física y sexual, así como las condiciones de vida peligrosas (falta de atención médica, condiciones antihigiénicas, etc.).

<sup>4</sup> Para una definición véase MDRI/CELS (2007, ii, nota 7).

<sup>5</sup> Los *disability studies* tienen como objetivo, entre otros, estudiar las imágenes de personas con discapacidades motrices/sensoriales, físicas, mentales/intelectuales/cognitivas y psíquicas y su categorización en comunidades culturales (Dederich 2012, 28). Se trata de un área de investigación reciente dentro de los estudios culturales. En el campo de la ficción, figuran como libros pioneros los de Garland-Thomson (1997) o Mitchell y Snyder (2000). Conceptos clave son, por ejemplo, “narrative prosthesis” (Mitchell y Snyder), “normate subject position” (Garland-Thomson), “enforcing normalcy” (Davis 1995) o “aesthetic nervousness” (Quayson 2007). En el área de la hispanística, véanse Checa y Hartwig (2018) y Hartwig (2020).

menos con una influencia saludable sobre su entorno) o fracasa trágicamente, denunciando un mundo social demasiado hostil (provocando la catarsis de los melodramas). En estos casos, la discapacidad ocurre ‘por algo’ y puede servir para algo, como, por ejemplo, para descubrir su propia fuerza de resistencia en *100 metros* (2016; dirección: Marcel Barrena).<sup>6</sup> Estas historias tienen en común que corroboran la prevalencia de la normalidad y no aceptan la diversidad funcional como una identidad. En otros casos, la diversidad funcional se vuelve un símbolo para *tener sentido* en el mundo visto y medido desde la normalidad: constituye un signo exterior de un fallo interior o traduce una culpa de la persona afectada o de su entorno. Como afirma Davis: “[...] disability cannot just *be* – it has to *mean* something. It has to signify” (2017, 44). Un ejemplo es la ceguera en *Los abrazos rotos* (2009), de Pedro Almodóvar, en la que la incapacidad del protagonista, Harry Caine, de ver lo que pasa a su alrededor traduce su estado de ánimo después de perder a la mujer amada en un accidente de tráfico: ya no quiere enfrentar la realidad con los ojos abiertos.<sup>7</sup> Todas estas tramas, por no incomodar al espectador con problemas de contingencia o de ambivalencia, ocultan gran parte de la realidad cotidiana vivida por las personas con diversidad funcional y por su falta de realismo no ayudan a mejorar la relación entre personas con y sin diversidad. En el peor de los casos crean falsas expectativas (por ejemplo, que detrás de una discapacidad se esconde un gran talento) o explican la diversidad funcional en términos morales. Por estas razones, la calificación de una película de “feel good movie” (película para sentirse bien) cuando incluye a protagonistas con diversidad funcional ocasiona por lo menos un sentimiento de malestar provocado por la sospecha de que se utiliza la diversidad funcional para celebrar la normalidad.

Sin embargo, el hecho de que la diversidad funcional en el cine tenga a menudo la función de símbolo tranquilizante no significa que su utilización como símbolo corrobore siempre y automáticamente la perspectiva desde la normalidad, o sea, la instrumentalización de la otredad para afirmar la identidad de la mayoría, lo que Mitchell y Snyder (2000) llaman “prothesis”). Muy al contrario, la persona con diversidad funcional puede prestarse también a un simbolismo que no desemboque en sentimentalismo, moralización o paternalismo. Precisamente en una sociedad fragmentada amenazada por la descomposición y por la lucha de todos contra todos, la diversidad funcional puede representar un llamado a la solidaridad y a las relaciones humanas responsables como base imprescindible de cualquier sociedad. En este caso, la discapacidad tiene la función de piedra de toque para medir la cohesión social, adoptando una perspectiva desde fuera de la normalidad y afirmando la dignidad de esta perspectiva como la sabiduría de los marginalizados.

<sup>6</sup> Sobre los “grandes relatos” de la discapacidad que la utilizan para brindar un sentido a la historia narrada, véase Hartwig (2018a, 9) y las referencias bibliográficas que se brindan allí.

<sup>7</sup> Sobre la diversidad funcional como metáfora en la literatura, véanse Murray (2018, 100); Barker y Murray (2018a). Críticas sobre la interpretación de la discapacidad como metáfora o símbolo se encuentran, por ejemplo, en Garland Thomson (1997), Mitchell y Snyder (2000) y Barker y Murray (2018).

Dos películas argentinas del siglo XXI muestran cuál es el potencial y cuáles son los límites de la integración simbólica de la diversidad funcional en una parábola sobre los fallos de la sociedad actual. Se trata de la tragicomedia *El hijo de la novia* (2001; director: Juan José Campanella) y de *Anita* (2009; director: Marcos Carnevale). Analizaremos ambas películas bajo la perspectiva de la diversidad funcional, aunque en *El hijo de la novia* la protagonista sufre de una enfermedad degenerativa. Puesto que su creciente falta de memoria se puede considerar una diversidad funcional cognitiva, clasificamos la película bajo el lema de la diversidad funcional.

## 2. DOS PELÍCULAS SOBRE LOS TIEMPOS DE CRISIS

Las películas que se presentan a continuación se basan en técnicas cinematográficas tradicionales que están en las antípodas del cine experimental del NCA.<sup>8</sup> Se narra cronológicamente una historia perfectamente reconocible y hasta simple, sin que entre la conciencia del acto de filmar en su estructura. Son metáforas de la sociedad argentina, pero también y sobre todo de la sociedad en general. Se utilizan algunos clichés, como en *El hijo de la novia*, sobre la clase media y la crisis de la mediana edad, y, en *Anita*, sobre el ambiente judío en el barrio de Once, en Buenos Aires, sobre las coreanas o sobre las parejas de clase media divorciadas. Ambas películas tratan de una Argentina en crisis. *El hijo de la novia* tiene como marco histórico el menemismo y la crisis económica que se acentúa desde el 1998 (y que encuentra su apogeo en el 2001 con el Cacerolazo); no se precisan las fechas exactas, pero la crisis es evidente como un telón de fondo que ejerce presión sobre el protagonista. *Anita* muestra las consecuencias del atentado contra la comunidad judía en Buenos Aires en la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) el 18 de julio de 1994, el peor atentado en la historia argentina y cuyas circunstancias están sin esclarecer hasta hoy.

### *El hijo de la novia*

La comedia sentimental *El hijo de la novia* (2001) funde una crisis individual con la crisis histórica de Argentina, volviéndose parábola de la comunidad familiar que mira hacia el futuro. Andermann habla de una serie de películas argentinas de esta época dedicadas a reconstruir “spaces of community”, con autorreflexión “as the stories they tell are always also about cinema and its audience” (Andermann 2012, 39). *El hijo de la novia* cuenta con actores argentinos famosos y fue el gran éxito de la temporada (Andermann 2012, 40) y seleccionada por Argentina como representante del país en los Oscar de 2001, en la categoría de mejor película de habla no inglesa. Quedó entre

<sup>8</sup> Sobre el nuevo cine argentino desde *Mundo grúa* (1999; Pablo Trapero) y el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), véanse Chappuzeau y Tschiltschke (2016), Pena (2009), Teissl (2012, 168). Sobre la política cinematográfica bajo Menem, Falicov (2007, 151-156).

las finalistas, pero no consiguió ningún galardón. Inspirado por la película, se realizó un montaje teatral con mucho éxito en Madrid (Teatro Bellas Artes, temporada 2014); la temática parecía cuadrar con la crisis económica que afectó a España a partir del año 2008. La resonancia positiva provocada por *El hijo de la novia* es por lo menos sorprendente, puesto que se toca un tema más bien difícil: la enfermedad de Alzheimer de una madre de familia. Pero no se utiliza el trastorno mental como metáfora para ilustrar la pérdida de la memoria y de la propia identidad, sino para afirmar el poder de un grupo social cuando es movido por el amor y la amistad.

La trama tiene como marco histórico los últimos años del siglo xx y se sitúa en Buenos Aires. El protagonista es el cuarentón Rafael Belvedere, dueño de un restaurante de clase media, que lucha por sobrevivir en los tiempos del neoliberalismo con una pequeña empresa familiar. Sobre los especuladores italianos que empujan a Rafa a vender el restaurante, su amigo de la infancia, Juan Carlos, afirma que es como si hubiera sido estafado por los abuelos y que prefiere el imperialismo yanqui (HN, 1:25:33). La estructura y la técnica de la narración fílmica son tradicionales; la historia se cuenta de manera lineal y, cuando se recurre a los recuerdos del protagonista, estos son reconocibles como tal por el color y el sonido. La música hilvana las suturas entre varias tomas y se trabaja a menudo con el primer plano y, en los (numerosos) diálogos, con el plano-contraplano clásico. La música marca los momentos sentimentales, los cortes no rompen la ilusión fílmica. Los planos subrayan la sociabilidad: varias veces un plano medio corto se transforma en primer plano para entrar en una conversación entre familiares o para intimar con el personaje. La cámara subjetiva acompaña a los personajes sobre todo en los encuentros con Norma. El diálogo es fundamental y se realiza muchas veces con los personajes sentados alrededor de una mesa.

Los personajes ilustran distintas miradas sobre el tiempo: de las cuatro mujeres alrededor de Rafael, la ex esposa, Sandra, representa el pasado y la posible futura esposa, Naty, el futuro; la hija, Vicky tiene todo el futuro por delante y la madre internada en un geriátrico solo dispone de un pasado en fragmentos y del presente. Dos hombres flanquean a Rafael y simbolizan el pasado: el padre y el amigo de infancia, Juan Carlos.

La película empieza con el caos y el movimiento y cierra con la armonía y la tranquilidad. Es posible dividir la trama en tres partes, según su relación con el tiempo. La primera mitad de la película –que va hasta el primer infarto de Rafa– mira hacia atrás girando alrededor del intento de salvar la empresa familiar y está teñida de sentimentalismo; la segunda parte –que se encuentra entre el verdadero y el ‘falso’ infarto de Rafa (que sobreviene por culpa de un exceso de emociones)– plantea la pregunta de cómo formar el futuro y resucita el espíritu (pionero) de los antepasados; la última parte reconcilia ambas tendencias, la conservadora y la innovadora, porque Rafa compra un nuevo restaurante y se compromete más intensamente con su familia. El cambio del restaurante italiano Belvedere al Buenos Aires (nombre del restaurante futuro) simboliza el desapego del pasado italiano y la aceptación del presente/futuro argentino. El final de la película muestra que la comunidad (familiar) puede volver a empezar sin “irse a la mierda” (como propuso Rafa en un primer intento de salir de sus problemas; HN, 33:05) y que la crisis

obliga a las personas a reinventarse, lo que se ve también en el concepto de la familia *patchwork* (lo antiguo y lo actual unificados) que se reúne en la cena nupcial. Si un individuo no puede cambiar su vida, puede por lo menos cambiar su perspectiva sobre ella.

El restaurante familiar Belvedere representa el pasado —la pared llena de fotografías constituye una imagen emblemática de este hecho—<sup>9</sup> y es un elemento importante en la dinámica de la película por ser el motivo del mayor cambio en la vida del protagonista y por traducir la crisis económica del país al nivel individual. Desde el comienzo se habla de crisis. Significativamente, la mayor amenaza para el restaurante familiar es una cadena de restaurantes anónima. Rafa se reúne con su padre en el Belvedere, y con su hija en el Burger King, símbolo de los nuevos tiempos con cadenas de comida rápida en vez de restaurantes tradicionales. Puesto que el restaurante familiar funciona como una extensión de Norma (su imagen está en el centro de la pared con las fotografías y todos los recuerdos del padre giran alrededor de ella),<sup>10</sup> la ‘reinvención’ de la familia incluye también la enfermedad de la madre: se la acepta con su nueva identidad. Norma todavía reconoce detalles (incluso es la única que recuerda a Juan Carlos, lo que se ve en su reacción de ofrecerle un polvorón; HN, 1:44:58) pero ya no sabe relacionarlos; es la familia la que enmienda esta falta y transmite un buen recuerdo de Norma.

Cierta simetría en la estructura de la película subraya la oscilación entre la mirada hacia el pasado y la mirada hacia el futuro: se anuncia la venta del restaurante en casi la mitad exacta de la historia (HN, 58:45) y antes, Rafa llama a su padre anunciándole que aprueba su plan de casamiento (momento cumbre cuyo patetismo se ve reducido por el hecho de que este recibe la llamada en el retrete; HN, 53:02). Al final de la primera cuarta parte sobreviene el ataque cardíaco de Rafael (se encuentra sobre la foto de su madre y pronuncia la palabra “Mami”; HN, 29:32) con el consiguiente poner en tela de juicio de la propia vida (“Hice todo mal”; HN, 32:40) y la ‘mala’ solución de huir a México para criar caballos. Pero ya no vale la solución de reconstruir su vida en otra parte del mundo, como los antepasados. La cara de Naty al escuchar el primer plan de Rafa advierte al espectador de que esta todavía no es la solución final. Después de la tercera cuarta parte Rafa sufre su segundo infarto, esta vez imaginario, después de enfrentarse al rechazo por la Iglesia de realizar la boda de Nino y Norma. El segundo infarto conlleva una ‘iluminación’: Rafael se derrumba en la catedral y la cámara subjetiva muestra la cúpula en ángulo nadir con la paloma del Espíritu Santo pintada en su centro, que parece volar hacia Rafa, imagen que se funde luego con los aparatos del hospital. Esta escena inicia el final feliz.

La secuencia paradigmática que reconcilia la tradición y la situación actual es constituida por la fingida ceremonia de casamiento, ‘puesta en escena’ por Rafa y Juan

<sup>9</sup> Cuando Rafa mira esta pared (por ejemplo HN, 23:23) tiene una visión conjunta de su pasado. Hay otras referencias al pasado de los inmigrantes italianos, como el jefe de cocina, Francesco, que solo habla italiano con Rafa y hace las maletas después de la venta.

<sup>10</sup> El restaurante es también el lugar que conserva el alma de Norma (personaje asociado desde el inicio a la comida). Véase la escena en la que Nino recuerda la historia del restaurante (HN, 40:21)

Carlos. En ella, se respeta cada particularidad de los protagonistas: el deseo del padre de organizar una ceremonia ‘a lo grande’<sup>11</sup> y la necesidad que tiene Norma de una explicación sencilla y a la altura de su capacidad de entendimiento.<sup>12</sup> Rafa demuestra de nuevo su talento de malabarista, y Juan Carlos, su talento histriónico, todo en clave humorística rozando el *slapstick*. Se parodian los largos discursos ampulosos del sermón eclesiástico en esas ocasiones: Juan Carlos, disfrazado de sacerdote, empieza con cantidad de citas entre las que se encuentran la Biblia y el *Martín Fierro*. Rafa intenta acelerar la ceremonia con un “Amén” cortante. Una rama de hiedra (¿falsa?) que tapa continuamente la cara de Rafa socava la seriedad de la ceremonia. La escena exhibe su ficcionalidad como si advirtiera al espectador sobre el poder de la ficción como salida de un problema, afirmación que se ve corroborada en otras escenas de la película que dependen de la imaginación.<sup>13</sup> Al final, padre, madre e hijo sonríen en una foto que parece captar un momento feliz (y que es la foto del cartel de promoción de la película). Las circunstancias en las que se toma la foto muestran a una Norma que no está por reírse y que solo después de muchos “Dale”, pronunciados por el marido y el hijo, sonrío brevemente. De esta manera, la película cierra sobre una imagen manipulada, o sea, un final feliz escenificado. Esta autorreflexión de la película puede verse como un guiño al NCA y sus técnicas de autoconciencia del medio cinematográfico.

El lado doloroso de la enfermedad de la madre (que no se compensa con capacidades extraordinarias ni se atenúa con discursos edificantes) tiene su contrapeso en los elementos cómicos que rozan a veces lo grotesco y lo trágico de manera que la risa del espectador se queda en la garganta.<sup>14</sup> Pero las malas palabras de Norma ahuyentan el sentimentalismo que se cuele de vez en cuando en las escenas. Romper con las convenciones y las expectativas sociales es la fuente cómica más constante de la película: cuando Norma contesta a las palabras tiernas de su marido con respuestas bruscas, cuando se mezcla un comportamiento infantil con los insultos o cuando se rompe un momento solemne con comentarios inadecuados (sobre todo en la escena del final feliz).<sup>15</sup> Tampoco la película incluye el periodo en el que se manifiesta poco a poco el

<sup>11</sup> Nino insiste en una ceremonia lujosa (HN, 1:07:44) y rechaza cualquier trámite (HN, 1:33:12).

<sup>12</sup> Cuando la madre no entiende la pregunta sobre si quiere casarse con papi y serle fiel, Rafa crea un contexto más sencillo, hablándole en ‘lenguaje fácil’. Sus preguntas son: “¿Me quieres a mí?” y “¿Quieres a papi que está a tu lado?” (HN, 1:47:34-1:47:50).

<sup>13</sup> Hay otras escenas de cine en el cine: los recuerdos de la película del Zorro, Juan Carlos haciendo de comisario en el restaurante de Rafa. Rafa y Juan Carlos en una escena filmica donde hacen de comparsas (HN, 1:10:56-1:13:54) y rompen la ilusión cuando empiezan a pelearse. En el hospital, Juan Carlos finge ser doctor (HN, 36:28) y Rafa finge un nuevo ataque al corazón delante de sus empleados (HN, 39:08). También la Iglesia se critica como ‘montaje’ (el cura ensaya un sermón para probar el altavoz; HN, 1:30:39).

<sup>14</sup> Norma reside en el asilo La Alborada, nombre que suena irónico porque Norma se acerca más bien al crepúsculo de su vida. Cuando Norma afirma delante de Rafa que va a cuidar de él (HN, 1:38:15), se crea un contraste con su estado mental actual que muestra el alcance de su enfermedad.

<sup>15</sup> Véase el diálogo entre papi y mami: “Padre: –¿Dónde vamos de luna de miel?/Madre: –A la mierda” (HN, 1:52:25).

deterioro cognitivo de Norma, o sea, su infantilización progresiva hasta el ingreso en el asilo.<sup>16</sup> La comunicación entre Norma y su entorno funciona a través de un osito de peluche, símbolo más sentimental que estigmatizante de su enfermedad degenerativa.

El espectador no sabe cómo era Norma antes y, para imaginarla, se apoya básicamente en los recuerdos cariñosos de Nino y de Rafa. La enfermedad perfila el amor incondicional del marido, mientras que las escenas con Rafa están teñidas de dolor y de nostalgia de las ocasiones perdidas. Al comienzo de la película, Rafa lleva un año sin ver a su madre (HN, 7:12) y cuando vuelve a verla la ve con tristeza, sentimiento que se condensa en la imagen del hijo observando la marcha lenta de su madre detrás del vidrio, viéndose reflejado en la puerta del geriátrico (HN, 14:04). Cuando Juan Carlos haciendo de sacerdote pregunta a Nino si va a querer a su esposa “en la salud y en la enfermedad”, este contesta con la afirmación: “Y después, también” (HN, 1:47:02). Este amor incondicional y esta lealtad constituyen la base firme de las relaciones afectivas y no la racionalidad ni la capacidad cognitiva. Conforme avanza la película, los demás personajes se dan cuenta de eso: tarde o temprano comentan o imitan la actitud de Nino.<sup>17</sup> Este es capaz de aceptar e incluir a su esposa en sus pésimas condiciones de vida y muestra así una salida a la crisis a la generación joven.

La diversidad funcional sirve de soporte para un *plot* tradicional: crisis (de mediana edad, de la vejez y de la economía) y vuelta a la estabilidad gracias a las relaciones afectivas entre las personas. Puesto que la crisis es el estado normal del ser humano (¿o del argentino?) –“¿Cómo que crisis? ¿Cuándo no hubo crisis acá? Quiero decir: si no hay inflación hay recesión”, afirma Rafa (HN, 4:50-4:55)–, lo que verdaderamente cuenta es la familia, los amigos y la imaginación. La diversidad funcional no es ni el motor ni el catalizador de la narración: no es el Alzheimer de la madre lo que desvela y luego cura la aberración afectiva del hijo, sino el amor inquebrantable de Nino que plantea la perspectiva que hay que adoptar frente a la crisis. De esta manera, Nino es el núcleo alrededor del cual gira la historia. La enfermedad de Alzheimer no se utiliza principalmente como símbolo del olvido, sino como prueba por la que pasa el amor de los demás. Aceptando la nueva identidad de la madre, la comunidad es capaz de crear contextos que la integren. La gravedad de la discapacidad de la madre no desaparece, pero la comunidad es lo suficientemente fuerte como para designarle un sitio en su seno, aunque hay que recurrir a la imaginación o a la inversión de los papeles cuando el hijo ayuda a su padre a organizar la boda.

<sup>16</sup> Solo se cuenta que el padre se quedó en casa con ella hasta que era evidente que necesitaba ayuda (HN, 47:03-47:13). Un poema ilustra la progresiva entrada en el olvido, mientras que al comienzo este ayuda a desencadenar algunos recuerdos en Norma (HN, 13:10), ya no tiene ningún efecto sobre ella al final (HN, 55:14).

<sup>17</sup> Rafa afirma: “Va todos los días al geriátrico, llueve o truene: está allí, no abandona” y Juan Carlos comenta: “Qué grande” (HN, 47:13). El poema escrito por Vicky afirma su compromiso con los padres (HN, 1:28:57). Rafael admite: “Es un acto de amor del que yo no soy capaz” (HN, 1:33:20). Naty afirma: “Eso quiero yo” (HN, 1:19:20). Incluso las autoridades de la Iglesia se muestran conmovidas por la historia de Nino y juzgan que “este hombre es Dios” (HN, 1:31:16).



La enfermedad/discapacidad de Norma no se dibuja como una catástrofe incompatible con la vida social. Aunque Norma llore por los recuerdos perdidos, afirma también su voluntad de vivir (“Yo no me quiero morir”; HN, 1:36:17). Solo el hecho de que Nino afirma que la Norma de ahora oculta a la Norma (sana) de antes, por ejemplo, diciéndole “Vos estás haciendo la burra, dentro vos sos la Norma de siempre” (HN, 1:52:27), muestra que acepta su manera de ser bajo la condición de que es ‘otra’ en realidad. Aquí reside el peligro de la película como representación de la diversidad funcional: la manera de ser de Norma se presenta como una identidad deficitaria.

### *Anita*, la vida puede cambiar en un instante

*Anita* (2009) cuenta cómo una adulta con síndrome de Down sobrevive en la ciudad de Buenos Aires, en la que se extravía a consecuencia del atentado a la AMIA el 18 de julio de 1994, que mata a su madre. Antes de sufrir los destrozos de la onda expansiva causada por la bomba, la protagonista, Anita, vive en una tranquilizante rutina diaria, trabajando en la tienda-librería familiar situada en el barrio de Once de Buenos Aires. Apoyándose en la diversidad funcional como símbolo de una persona desamparada que necesita ayuda se comenta el atentado bajo la perspectiva de la incomprensión y de la ingenuidad que resaltan el carácter incomprensible del acontecimiento. Al mismo tiempo se plantea el problema más general acerca de la solidaridad de la sociedad (argentina).

La estructura de la película recuerda una danza en redondo o una novela picaresca: en búsqueda de su hogar y de su madre, la protagonista pasa por distintos lugares y entra en contacto con distintas capas de la sociedad representadas por el hombre separado Félix, unas mujeres supuestamente coreanas y una enfermera de un barrio humilde. Cada etapa está marcada por otra comida, otro vestido y otro lecho,<sup>18</sup> la transición entre las etapas se caracteriza cada vez por una escena nocturna. Existen tres temas que se mencionan repetidas veces durante la película y al final todos juntos, lo que subraya el efecto de danza en redondo: la referencia a la aguja del reloj (símbolo de un tiempo que ya no volverá, puesto que la aguja tendría que estar en una cierta posición para que vuelva la madre, pero el reloj está roto),<sup>19</sup> la escalera de la que cae Anita en el momento de la explosión (símbolo de su sentimiento de culpa, porque la madre le prohibió subir y ella relaciona la catástrofe con su infracción a la ley maternal) y el chocolate con vainilla (que Anita solía comer con su madre, símbolo del hogar y de una vida sosegada). Otro *leitmotiv* es una melodía que se escucha por primera vez cuando madre e hija se

<sup>18</sup> Al salir de casa y al volver a casa, Anita lleva un jersey azul claro; Félix le regala un jersey blanco y negro porque hace frío (A, 36:33); con las coreanas lleva un kimono rojo y lazos en el cabello que emiten señales luminosas (A, 1:01:48); en casa de Nori, viste un jersey turqués y los vestidos de Nori. Al final, Nori le regala una campera de aviador, símbolo de una nueva etapa en la vida con más autoconfianza.

<sup>19</sup> Al salir a la AMIA, la madre afirma: “Cuando la aguja larga esté en el número de arriba, mami vuelve” (A, 15:44-15:50). Anita repite partes de esta frase varias veces (A, 33:47; 37:38; 1:08:50), por última vez al final, cuando está delante del reloj roto (A, 1:35:45).

cogen de la mano al dormirse por la noche (la madre la tararea; A, 13:38-14:05) y se manifiesta como un símbolo de la madre protectora.<sup>20</sup>

Los personajes son prototipos sociales. Félix es un hombre egocéntrico<sup>21</sup> con muchos problemas, incapaz de relacionarse con las personas de su entorno y asumir la responsabilidad por sus actos (falta que comparte con su compañero Chuchito, dueño del bar donde suele beber).<sup>22</sup> La joven coreana, vendedora en una pequeña tienda de alimentación, representa a la mujer dura e inclemente, sobreviviente en una cultura extranjera; la anciana coreana, en cambio, se ablanda frente a la tenacidad de Anita y representa la clemencia de la vejez. Ambas hablan en su idioma y la película no traduce sus palabras, de manera que se mantienen ajenas también para el espectador. Nori, finalmente, es la enfermera que cura los dolores de Ana y cuida de ella. El muy alto grado de responsabilidad que la caracteriza se ve en la escena en la que se descubre la identidad de Anita; la primera reacción de Nori es preguntar por el bien de Anita, y luego, es capaz de superar su propia necesidad de tenerla cerca y dejarla irse (A, 1:31:45-1:32:48). Algunos paralelismos muestran a Nori como el exacto contrario de Félix.<sup>23</sup> Los personajes principales se caracterizan también por la manera en la que Anita se separa de ellos: Félix la echa a la calle y, cuando vuelve, la abandona en un autobús, mientras que Anita es sacada del seno de las coreanas por unos saqueadores desconocidos; Nori, por fin, la restituye a su familia y quiere seguir en contacto con ella. Anita no cambia a las personas de su entorno, sino que perfila su verdadero carácter. En lo que se refiere a Anita, el comportamiento de Félix, por ejemplo, no es ni mejor ni peor que el que muestra frente a su ex esposa (y supuestamente también frente a su hijo (véase A, 40:58).

Aparte de una estructura picaresca y realista, la historia de *Anita* muestra otras estructuras simbólicas. Hace pensar, por ejemplo, en la Odisea por basarse en un itinerario errante y el objetivo de la protagonista de volver a casa, sin que Anita se dé mucha prisa en este empeño. La historia connota sobre todo la parábola bíblica del buen samaritano, siendo Nori la que reconoce a su prójimo. Todos los personajes cumplen con las obras de misericordia corporales, o sea, dan de comer al hambriento y techo al necesitado, y lo visten. La historia recuerda también elementos estructurales de los cuentos de hadas con la prohibición inicial de la madre y las tres pruebas por las que Anita tiene que pasar. Todas estas estructuras subyacentes apuntan hacia lo mismo: la

<sup>20</sup> La melodía suena al final, cuando Anita vuelve a su casa en el coche de su hermano (A, 1:34:18). Anita se la canta a Nori cuando la consuela (A, 1:20:04).

<sup>21</sup> El egoísmo de Félix se perfila mejor en su charla con Ariel (A, 1:23:44-1:25:30).

<sup>22</sup> Chuchito afirma que Anita “se pasó todo el día allí, debe de estar cagada de frío y de hambre, probrecita”, sin darse cuenta de que él también podría ayudarle (A, 39:28).

<sup>23</sup> Como Félix, Nori teme que Anita termine en un manicomio, pero está movida por el cariño y la responsabilidad, mientras que para Félix es una excusa para no actuar. Mientras que Félix le da de comer a Anita y la deja bañarse a regañadientes, Nori toma la iniciativa y la empuja a comer y a bañarse. En otra ocasión, Nori afirma, que “[no] la vamos a tirar como a un animal, a la pobre chica, ¿no?” (A, 1:20:40), o sea, no quiere hacer lo que hizo Félix.

historia de Anita es simbólica, una parábola de alguien que se pierde y que luego es rescatado.

Sin embargo, la parábola se sitúa en una realidad histórica concreta, lo que la película recuerda al espectador continuamente,<sup>24</sup> principalmente por los acontecimientos alrededor de Ariel, el hermano de Anita. Ambos lados de la película, la errancia de Ana y las consecuencias del atentado, se unen a veces de manera que parecen un comentario el uno sobre el otro.<sup>25</sup> Anita sufre directamente los acontecimientos históricos en tres ocasiones: la primera, al comienzo de la historia, cuando la onda expansiva de la bomba destruye la decoración interior de la tienda familiar (las imágenes de los efectos de la explosión son apocalípticas; A, 16:36); otra vez en la tienda familiar, al final, cuando Ariel y Anita entran y miran los destrozos. La tercera vez, Anita se cruza con la marcha del dolor por las víctimas del atentado, pero sigue en la dirección contraria.<sup>26</sup>

A consecuencia del atentado, Anita sale de la ‘burbuja protegida’ mantenida por la madre, se ve arrastrada por los heridos desconocidos en la calle y sube a un autobús hacia el hospital. Se sugiere una sensación de irrealidad por la falta completa de sonidos reales y una música trágica muy lenta, unas imágenes en cámara lenta y unas imágenes intercaladas vistas en ángulo cenital. Cuando Anita sale de urgencias, se la ve errando por los pasillos del hospital, otra vez sin sonido, como en un sueño; estira los brazos en un gesto de desamparo completo como si luchara para mantener el equilibrio (A, 22:28; 22:45). En las escaleras exteriores se la ve en ángulo cenital, en medio de la estructura simétrica que tiene el edificio del hospital (A, 22:52), y luego con una cámara más alejada, transformada en un punto perdido en un desierto de piedras. Contrastando con la ciudad anónima e indiferente, el barrio humilde donde vive Nori parece menos inhumano con sus casas bajas, sus techos rojos y algunos puntos verdes (A, 1:31:30).

Después de cada etapa de su aventura, Anita vuelve a errar por las calles de la ciudad, moviendo los pies mecánicamente y a veces con un mar de edificios como telón de fondo. Algunas veces, Anita gira sobre sí misma con la boca abierta, las manos entrelazadas, constituyendo la imagen emblemática de una persona perdida en un mundo incomprensible. Una música melancólica acompaña su peregrinaje (primero con el

<sup>24</sup> En la televisión, se hace referencia a la Copa Mundial y a Maradona (A, 12:19), al atentado (A, 19:45) y a la marcha del dolor (A, 53:33).

<sup>25</sup> Algunas partes de las dos historias corren paralelas en su estructura estética, por ejemplo, la escena en el hospital y la escena en la que Ariel intenta llamar a su madre después del atentado (A, 20:10): a ambas les falta el sonido. Dos otras escenas se superponen acústicamente: cuando Anita desaparece en el autobús ‘devorado’ por la calle, se escucha ya el canto del rabí en el entierro de la madre de la escena siguiente (A, 48:41).

<sup>26</sup> Después de que Anita se vea rechazada por la coreana, hay un plano negro; luego, Anita se encuentra debajo de un reloj gigantesco en una calle donde la gente se prepara para la marcha; en sus carteles se lee la frase “Hoy somos todos judíos”. Anita alcanza la marcha solo para ir en dirección contraria. A esta escena se encadena una escena en el hospital donde Ariel observa a un hombre desesperado por haber recibido la noticia de la muerte de un familiar (?) en el atentado y después, una escena en la tienda coreana donde se ve la marcha en la televisión encendida (A, 55:33-55:40).

sonido de una sola tecla, luego con una melodía melancólica coherente). La imagen de una ciudad laberíntica y aparentemente sin sentido corre paralela al caos que causa la bomba en la vida de los parientes: alternando con la historia de Anita errando por las calles, el espectador asiste al infierno por el que pasa su hermano Ariel, desde la sospecha de que su madre y su hermana sean víctimas del atentado, pasando por una visita frenética a la tienda familiar, las largas horas de espera angustiada en un edificio oficial donde reparten informaciones, el dolor cuando la muerte de la madre es segura y hasta el cementerio. Esta combinación de escenas muestra que la falta de compasión de la gente a la que encuentra Anita y el dolor que causa una bomba activada por gente sin compasión tienen mucho en común.

Al final de la película, Ariel resume brevemente y en ‘lenguaje fácil’ el atentado y sus consecuencias a su hermana y esta plantea la pregunta central: “¿Por qué explotó la bomba?” (A, 1:36:50). Ariel contesta primero de manera literal, luego general, antes de confesar que él tampoco lo sabe: “Porque alguien la puso allí. Porque todo está mal. No sé, por qué, no sé” (A, 1:36:53). Con esta falta de explicación, la película deja de buscar sentido a una acción terrorista. Sin embargo, no despierta al espectador sin un último comentario que se lee justo antes de los créditos: aparece un aforismo que atribuye la responsabilidad sobre la sociedad al individuo: “A veces me gustaría preguntarle a Dios por qué habiendo tanta violencia y tanta injusticia en el mundo no hace nada al respecto; pero sé que Él me preguntaría lo mismo” (A, 1:38:00). Esta frase marca claramente la lectura de la película como parábola social sobre la responsabilidad y la solidaridad de cada individuo y no como una denuncia histórica. Félix y las coreanas, por ejemplo, están demasiado ocupados con sus propios problemas como para darse cuenta de lo que necesitan los demás y para empatizar con ellos. La película no denuncia la impunidad de los responsables del atentado, sino al verdadero enemigo de la sociedad: no un acontecimiento histórico singular sino la indiferencia hacia el prójimo.

La diversidad funcional sirve de catalizador a la historia. No se aprende mucho sobre las particularidades del síndrome de Down, siendo Anita un personaje demasiado unidimensional y no siempre coherente. De manera muy general, representa a una persona indefensa y completamente dependiente de su entorno que necesita ayuda hasta en las actividades más cotidianas.<sup>27</sup> Su vida fuera del mundo de los demás se manifiesta, por ejemplo, en su afición por los elefantes del zoológico. En tres ocasiones, simbolizan un mundo paralelo (infantil), y por ende, la incompreensión y la inocencia de la protagonista. La imagen más emblemática muestra a Anita ya perdida en la gran ciudad que se para delante de un escaparate con varios televisores que transmiten imágenes del atentado; una sola pantalla emite un programa con un elefante (A, 27:38); Anita sonríe, fascinada, al animal mientras que un hombre a su lado sigue

<sup>27</sup> El comienzo de la película muestra casi una simbiosis entre hija y madre que se traduce hasta en la manera de vestir y en los movimientos. Comparten una rutina diaria en la que la madre trata a Anita como a una niña de pocos años. También el hermano trata a su hermana como a una niña cuando juega al monstruo con ella cada vez que la saluda.

las noticias.<sup>28</sup> Al mismo tiempo, Anita se adapta a cualquier contexto nuevo sin dificultades. Destaca su absoluta pasividad en algunas ocasiones (que suelen acompañarse con música melancólica)<sup>29</sup> y su resolución para cubrir sus necesidades en otras.<sup>30</sup> No es débil, sino que está más bien desamparada y sin defensas frente al rechazo de la gente irreflexiva. La ambivalencia en las relaciones entre personas con y sin diversidad solo se intuye y no se profundiza. No se cuestiona, por ejemplo, el paternalismo de la madre sacrificada o la falta de iniciativa de Ariel para encontrar a su hermana.<sup>31</sup> Al contrario de la madre, Nori no trata a Anita como a una niña irresponsable.<sup>32</sup> Con ella, Anita es capaz de desarrollar su propia capacidad de cuidar de una persona y de reconfortarla: consuela a Nori cuando esta se queda en el paro (A, 1:19:32-1:20:03); la solidaridad trae beneficios a todos.

### 3. COMPARACIÓN Y CONCLUSIÓN

Ambas películas narran cronológicamente una historia simple, sin mayores elipsis por llenar y sin amplio margen para la interpretación. Sus personajes prototípicos viven un momento histórico difícil que tampoco se explica demasiado. En ambas historias hay cierto color local, pero sin que se caiga en el pintoresquismo o el realismo crudo. La importancia de la crisis histórica radica en su significado social: la cohesión de la sociedad está en peligro. La diversidad funcional desenmascara una sociedad competitiva o indiferente (siendo Argentina una sociedad marcada por una creciente falta de solidaridad, primero durante la dictadura y luego, con la tragedia económica) y al mismo tiempo marca la importancia de la solidaridad.

En ambas películas, la diversidad funcional no es el tema principal; no se perfilan detalles de la diversidad ni la explican relacionándola, por ejemplo, a la culpa o al mérito del individuo afectado o de su entorno, puesto que no se cuenta la historia que hay detrás. La diversidad funcional tampoco exterioriza un defecto moral y las perso-

<sup>28</sup> Al comienzo se menciona que Anita suele dar un paseo por el zoológico junto a su hermano cada domingo para ver los elefantes. Al final, ya en la parte de los créditos y en la parte izquierda de un *split screen*, se ve cómo Ariel va con ella a ver el elefante en el zoológico (A, 1:38:31-1:39:28).

<sup>29</sup> Por ejemplo, cuando Félix la rechaza, Anita pliega las manos y lo mira sin decir nada (A, 36:38).

<sup>30</sup> En una ocasión, Anita gana su propio dinero imitando al cantante con guitarra en la escalera (A, 51:45-52:43).

<sup>31</sup> Por ejemplo, muestra una actitud ambivalente hacia su hermana cuando le promete acompañarla al zoológico y no cumple; la madre se queja de que Ariel lo hace a menudo (A, 7:26). Ariel busca a su hermana de manera no muy convincente. Parece darle miedo la idea de encontrarla viva por motivos que no se explican. Cuando le anuncian que han encontrado a su hermana (A, 1:30:45), tiene miedo a enfrentarla y va con cara preocupada. La escena al final de la película (en la que ya se pueden leer los créditos en la parte derecha) muestra a Anita y a Ariel en el zoológico dando comida a los elefantes. Ariel observa la alegría de su hermana y el espectador no sabe por qué cambió su actitud.

<sup>32</sup> Por ejemplo, cuando Anita orina en el sofá (A, 1:15:15), Nori se enfada y hasta la llama “inútil” (A, 1:15:53) sin frenarse por pudor frente a la diversidad funcional de Anita.

nas afectadas no son ni víctimas ni héroes, y por ende, no despiertan excesivamente ni compasión ni admiración. La diversidad funcional es su condición de vida y nada más; es un hecho que hay que enfrentar e incluir en la sociedad y que, en consecuencia, indica el grado de cohesión del grupo y la disposición a la solidaridad de cada individuo. Va en este sentido el hecho de que tampoco se resalta el estigma ni la marginalización ni la exclusión de personas con diversidad funcional, sino la reacción que provocan en su entorno. La dimensión fílmica ayuda en esta empresa: acerca a los personajes con diversidad funcional a través de *close ups*, la cámara subjetiva y el ángulo neutro que sugiere igualdad entre personaje y espectador.

Ambas películas no caen en los *plots* estereotipados. Ni Norma ni Anita mejoran a los demás; tampoco se recuperan de su discapacidad ni desarrollan poderes extraordinarios ni fracasan trágicamente. Sirven más bien de piedra de toque para una sociedad en peligro. En ambas películas analizadas, la diversidad funcional sirve de símbolo para retratar a una persona con necesidades. Tanto Norma como Anita no son capaces de defenderse o de negociar con palabras. El Alzheimer en *El hijo de la novia* no simboliza la pérdida de la memoria histórica de una nación ni el síndrome de Down en *Anita* la mansedumbre de la eterna niñez; más bien se vislumbra el símbolo del prójimo en el sentido bíblico: el que requiere ayuda en una situación concreta o un amor incondicional en un momento preciso. Entonces no es el subalterno, sino el necesitado, lo que puede afectar a todos. En este sentido, ambas películas son parábolas sobre la responsabilidad y la compasión como núcleo de la comunidad familiar y nacional. Eso se debe a que el simbolismo no radica en la persona con discapacidad sino en *la relación* entre personas con y sin discapacidad. El espectador no vive una experiencia con la diversidad funcional, sino con la manera de incluirla. No es la diversidad funcional de la madre lo que hace reflexionar al protagonista en *El hijo de la novia*, sino la actitud del padre frente a la madre. En *Anita*, la diversidad funcional revela el verdadero carácter de cada personaje. Como metáfora, la diversidad funcional no es una “prosthesis” en el sentido de Mitchell y Snyder (2000),<sup>33</sup> porque no se trata de explicar la anormalidad dentro de los parámetros de la normalidad, sino de afirmar que *diversidad* es un término relacional.

El carácter de parábola implica que no solo el personaje con diversidad funcional sirve de símbolo, sino también todos los demás personajes. El sistema social está en cuestión, no el significado de una persona diversa. Se contrastan diferentes relaciones entre personas con y sin diversidad funcional bajo el aspecto de la responsabilidad por el cuidado y el respeto de la persona necesitada. Por eso, ambas películas no brindan una posición cómoda al espectador (el “comfort” que critica Davis 2017, 47; véase cita abajo) porque este se siente implicado en la historia narrada que plantea la pregunta: “Y tú, ¿qué harías?”.

<sup>33</sup> Sobre la función de los personajes discapacitados como símbolo, metáfora o crítica de la sociedad véase el concepto de “narrative prosthesis” de Mitchell y Snyder, narraciones como prótesis cuyo “minimal goal is to return one to an acceptable degree of difference” (2000, 7).

Una vez más se ve cómo una lectura de una película desde la perspectiva de la diversidad funcional matiza la utilización de metáforas: no siempre son 'prótesis' para normalizar a las personas diferentes. En las películas estudiadas, la discapacidad es el soporte de una denuncia social, pero no para resaltar la normalidad de las personas sin discapacidad sino para distinguir relaciones sociales enfermas y sanas. De hecho, ambas películas transmiten el mensaje de que la vida social considerada normal tiene que mejorar; no se trata en absoluto de asimilar a la persona con diversidad funcional a la sociedad normal. Argumenté en otro estudio que las películas sobre personas con diversidad funcional deberían "evitar tanto las estructuras narrativas como los contextos conocidos, ambos impregnados del discurso hegemónico" (Hartwig 2018, 188). Pero *El hijo de la novia* y *Anita* no cuentan las historias de Norma y de Anita, sino las de su entorno.

Sin embargo, este tratamiento de la diversidad funcional supone un peligro: que los espectadores sin la costumbre de relacionarse con personas con diversidad funcional piensen que las películas les brindan una descripción fidedigna de sus particularidades y de sus condiciones de vida. Por eso, también las imágenes parábolicas contribuyen a naturalizar las perspectivas unilaterales sobre la diversidad funcional y a crear narraciones prototípicas sobre la discapacidad.

La gran diferencia entre ambas películas radica en el hecho de que, en *El hijo de la novia*, el personaje con discapacidad está representado por una persona que simula la diversidad funcional, y en *Anita*, no: la protagonista tiene el síndrome de Down. Salir a la pantalla como protagonista y enfrentarse a la mirada del público equivale a un empoderamiento de las personas que viven bajo esta condición en un país como Argentina donde la deficiencia mental se oculta muy a menudo en instituciones especializadas (véase el informe MDRI y CELS 2007). Las imágenes fílmicas refieren a la marginalización de este grupo social, al silenciamiento de su voz y a su invisibilidad en la sociedad. Se añade un efecto real a la película que provoca también situaciones ambiguas para el espectador cuando este no sabe cuál de los rasgos particulares que muestra Anita se debe al guión y cuál a su diversidad funcional real, por ejemplo, en los diálogos o en la manera de moverse.

En *El hijo de la novia*, en cambio, una actriz finge solo el Alzheimer, lo que no permite esta ambigüedad e incluso consuela al espectador con la ficcionalidad de la historia. Davis afirma:

Indeed, the greatest comfort comes from knowing that the character is being play-acted by a normal person. The fear of fragmentation and destruction of ego is compensated for by the notion that *it's only a movie*. [...] Everyone will be assured that the movie is after all only a movie. And disability is after all only a trope, a signifying event, an allegorical state of being (2017, 48).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Davis (2017, 48) postula que los personajes con diversidad funcional estén representados exclusivamente por personas con diversidad funcional real.

Esta ‘tranquilización’ del espectador corre el peligro de nutrir los tópicos sobre la diversidad funcional y de tratar a las personas con diversidad funcional cognitiva como objeto porque se habla *por* ellas y no *a través* o *con* ellas. Pero si Couser reclama: “I would like to see greater diversity in life writing, in two distinct respects: more kinds of lives represented and more kinds of representation” (Couser 2004, 201), la discapacidad no debe ser un tabú en parábolas sociales. Quizás una imagen sesgada de la diversidad funcional se produzca sobre todo cuando se habla explícitamente de esta condición cuando aparezca una persona con diversidad funcional en el elenco, mientras que es muy probable que la normalidad se realice más fácilmente cuando el enfoque no caiga en la diversidad. En este sentido, *El hijo de la novia* y *Anita* ayudan a crear la imagen de la diferencia como normalidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andermann, Jens. 2012. *New Argentine Cinema*. London: Tauris.
- Barker, Clare y Stuart Murray, ed. 2018. *The Cambridge Companion to Literature and Disability*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2018a. “Introduction: On Reading Disability in Literature”. En *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, editado por Clare Barker y Stuart Murray, 1-13. Cambridge: Cambridge University Press.
- Checa, Julio E. y Susanne Hartwig, eds. 2018. *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b14456>.
- Chappuzeau, Bernhard y Christian von Tschilschke. 2016. “Fénix y sus cenizas: el Nuevo cine en Argentina”. En *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, editado por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke, 9-17. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Couser, G. Thomas. 2004. *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Davis, Lennard J. 1995. *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*. London, New York: Verso.
- 2017. “The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema”. En *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, editado por Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem y Moritz Ingwersen, 39-50. Bielefeld: transcript.
- Dederich, Markus. 2012. *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. 2ª ed. Bielefeld: transcript.
- Falicov, Tamara L. 2007. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London, New York: Wallflower Press.
- Garland Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- González C., Carla. s. a. “¿Conoces a Anita?”. <https://www.puntovital.cl/cuerpo/mente/anita.htm> (02.07.2018).
- Hartwig, Susanne. 2018a. “Introducción: representar la diversidad funcional”. En *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, editado por Julio E. Checa y Susanne Hartwig, 7-21. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b14456>.



- 2018 “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva”. En *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, editado por Julio E. Checa y Susanne Hartwig, 187-210. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b14456> <https://doi.org/10.3726/b14456>.
- ed. 2020. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b16655>.
- MDRI y CELS. 2007. *Vidas Arrasadas. La segregación de las personas en los asilos psiquiátricos argentinos. Un informe sobre derechos humanos y salud mental en Argentina*. [https://www.driadvocacy.org/wp-content/uploads/MDRI.ARG\\_.SPAN\\_.NEW-Argentina-spanish.pdf](https://www.driadvocacy.org/wp-content/uploads/MDRI.ARG_.SPAN_.NEW-Argentina-spanish.pdf) (22.01.2019).
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder. 2000. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mürner, Christian. 1990. *Behinderung als Metapher. Pädagogik und Psychologie zwischen Wissenschaft und Kunst am Beispiel von Behinderten in der Literatur*. Bern/Stuttgart: Haupt.
- Murray, Stuart. 2018. “The Ambiguities of Inclusion: Disability in Contemporary Literature”. En *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, editado por Clare Barker y Stuart Murray, 90-103. Cambridge: University Press.
- [Naciones Unidas]. [2006]. “Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y Protocolo Facultativo” <http://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-s.pdf> (26-09-2018).
- Pena, Jaime, ed. 2009. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Las Palmas de Gran Canaria, Madrid: Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria/T&B Editores.
- Quayson, Ato. 2007. *Aesthetic Nervousness. Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Teissl, Verena. 2012. “Anmerkungen zur Ästhetik des Neuen Argentinischen Kinos”. En *Filme in Argentinien – Argentine Cinema*, editado por Daniela Ingruber e Ursula Prutsch, 163-175. Wien, Berlin: LIT.

Fecha de recepción: 06.03.2019

Versión reelaborada: 12.12.2019

Fecha de aceptación: 22.01.2020

