

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El Hombre Ave, el Robot y una búsqueda por el cuidado en las
dinámicas de poder entre directora y performer

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachillera
en Artes Escénicas con mención en Creación y Producción Escénicas
presentado por:

Ines Bullard Elias

Asesora:

Mariana Hare Perez-Canetto

Lima, 2021

Resumen

La presente investigación busca identificar y analizar cuáles fueron los mecanismos implementados para buscar asegurar el cuidado en las dinámicas de poder entre directora-performer en la obra peruana "El Hombre Ave y el Robot" (2021). La obra escénica y audiovisual analizada partió de la escenificación del vínculo fraternal entre Alfredo, una persona neurodiverso, y yo, su hermana mayor. Esta escenificación tuvo dos grandes puntos de partida: Lo documental y la creación conjunta de una narrativa fantástica. Se encontró que los cuestionamientos éticos en la relación directora-performer se complejizan por sus varias vertientes: El hecho que también asumí el rol de editora y documentalista, Alfredo siendo neurodiverso y yo neurotípica y finalmente, que se trata de una relación fraternal. Esto llevó a potenciales cuestionamientos morales cómo el peligro de caer en estereotipos, el deber moral del documentalista para representar una realidad "objetiva", y el debate que trae consigo el buscar representar las facetas afectivas y vulnerables de una relación. Posteriormente, se analizaron tres mecanismos implementados durante el proceso para identificar de qué formas cuidan estas dinámicas de poder: La entrada multidimensional a la representación, el juego como herramienta predilecta de escenificación, y la creación colaborativa. Se logró concluir que si bien las jerarquías en los procesos de creación son ineludibles, la implementación de estos mecanismos, en conjunto con el objetivo del proceso de crear un producto colaborativo y conjunto, logró generar un espacio de mayor libertad y en donde ambos teníamos agencia creativa. El mostrar este proceso ante el espectador también invitó a la reflexión y cuestionamiento de estereotipos y discursos hegemónicos sobre lo neurodiverso, lo neurotípico, y el poder cómo meramente vertical.

Abstract

This research-based paper seeks to identify and analyze what mechanisms were implemented to ensure an ethical care in the dynamics of power between director and performer in the Peruvian play "El Hombre Ave y el Robot" (2021). This theatrical and audiovisual play took as a starting point the representation of the fraternal bond between a neurodiverse subject, Alfredo, and me, his older sister. This process had two axes: the documentary and the joint creation of a fantastic narrative. It was found that ethical questions in the director-performer relationship are made more complex by the fact that it contains various aspects: The fact that I also assumed the role of editor and documentarian, Alfredo being neurodiverse and I neurotypical, and finally, that it was a fraternal relationship. This led to potential moral questioning such as the danger of representation stereotypes, the documentary filmmaker's moral duty to represent an "objective" reality, and the debate that comes with seeking to represent the affective and vulnerable facets of a relationship. Subsequently, three mechanisms implemented during the process were analyzed to identify in what ways they looked out for these ethical dilemmas: The multidimensional entrance to the representation, play as the most utilized tool of representation, and collaborative creation. It was possible to conclude that although the hierarchies in creation processes are inescapable, the implementation of these mechanisms, together with the process' objective to create a collaborative and jointly created product, managed to generate a space of greater freedom and where we both had creative agency. Showing this process to the spectator also invited reflection and questioning of stereotypes and hegemonic discourses regarding neurodiversity, the neurotypical, and the application of power as solely a vertical practice.

Tabla de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: Dinámicas de poder y cuestionamientos éticos en “El Hombre Ave y el Robot”	5
1.1 Directora y performer	5
1.2 Editora y documentalista	7
1.3 Neurotípica y Neurodiverso	9
1.4 Hermanos	12
Capítulo 2: Mecanismos implementados para el cuidado de las dinámicas de poder	14
2.1 Representación multidimensional	14
2.2 El juego libre como mecanismo de escenificación	20
2.3 Creación en colaboración	24
Conclusiones	30
Referencias bibliográficas	34



Introducción

“El Hombre Ave y el Robot” es una obra escénica y documental que nació de una investigación desde las artes escénicas. Esta se planteó como objetivo encontrar mecanismos para construir escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en una creación colaborativa que se nutrió del género documental y fantástico e interactuó con elementos audiovisuales. Como indicado por el objetivo, la escenificación del vínculo partió de dos grandes puntos de partida; lo documental, y las narrativas fantásticas. Cada una de los puntos contó con mecanismos metodológicos y herramientas para su desarrollo. En el caso de lo documental, se implementaron entrevistas a los familiares nucleares de los hermanos, la realización de una video bitácora, y un registro audiovisual permanente del proceso. El punto de partida fantástico, por otro lado, contó con la realización de un laboratorio de exploración y creación dividido en tres módulos. El primero planteó la creación de una narrativa fantástica conjuntamente, el segundo buscó mecanismos para su escenificación, y finalmente el módulo tres sistematizó el material generado a través de la edición audiovisual y la construcción escénica.

La narrativa fantástica que funciona como el hilo conductor de la pieza ocurre en un universo repartido en cuatro tierras, cada una habitada por una raza con características específicas: Los pacíficos Hombres Ave, los egocéntricos e inteligentes Robots, los furiosos Lagares del desierto (Lagartos en constante lucha por el agua, escaso recurso en sus tierras), y los despiadados Magmos de lava, amantes de la destrucción y la furia. En este universo fantástico ocurre la historia de un Hombre Ave y un Robot que nacen diferentes al resto de su raza: Un Hombre Ave deseoso de aventura entre aves que sólo quieren paz, y el único Robot con emociones y aversión a la competencia constante. Estos dos personajes deciden salir de sus tierras y, al encontrarse, comparten aventuras, alegrías, peligros y descubrimientos sobre sí mismos, y de los hermanos que habitan debajo de sus máscaras.

Si bien he hablado de forma distanciada de la obra a ser analizada en la presente investigación, el valor de la misma también yace en mi involucramiento personal con ella. No sólo fui directora de “El Hombre Ave y el Robot”, sino que actúe como performer y editora del producto final. De forma más importante, lo que se representa a través de estos mecanismos de escenificación es el vínculo con mi propio hermano menor, Alfredo, quien es neurodiverso.



Figura 1: Afiche de la primera muestra abierta de la obra, 2 de julio de 2021.

Una de las dificultades experimentadas durante el proceso de creación de la obra, a nivel personal, fueron los cuestionamientos éticos que nacieron de representarnos a Alfredo, a mi, y a nuestras vidas, de forma tan vulnerable y expuesta. De igual manera, el asumir un rol de liderazgo dentro de la investigación, como directora, editora y hermana mayor, trajo consigo también dudas y preocupaciones respecto a mi agencia sobre el producto, sobre la representación de Alfredo que se mostraría al espectador, y sobre el efecto que este proceso

tendría en él. Así, la motivación de esta investigación nace exactamente en estos cuestionamientos personales. A través de la misma buscaré analizar, repensar y cuestionar mi propia metodología de trabajo, mi rol como artista y mi relación con mi hermano. Si bien el presente trabajo no busca determinar un juicio ético detrás del trabajo realizado, buscará generar reflexiones y una mayor profundización al respecto.

En base a lo anteriormente expuesto, el presente trabajo de investigación buscará identificar y analizar cuáles fueron los mecanismos implementados para buscar asegurar el cuidado en las dinámicas de poder entre directora-performer en la obra peruana "El Hombre Ave y el Robot" (2021).

La presente investigación también encuentra justificación en su valor para las artes escénicas, y la sociedad, debido a las oportunidades que ofrece para la reflexión del espacio escénico como espacio de inclusión, y como espacio de cuestionamiento de las dinámicas de poder jerárquicas. El punto de encuentro entre lo real y lo posible que ofrece lo escénico, lo hace un espacio inherentemente liminal. En esta liminalidad las normas, relaciones de poder y jerarquías sociales pueden ser suspendidas, o hasta invertidas. Es exactamente a través de la exploración de espacios como estos donde podemos intentar ponernos en los zapatos del otro, y comprenderlo más allá de los estereotipos y de las verdades absolutas y, al hacerlo, generar más puntos de encuentro.

El presente trabajo está dividido en dos capítulos. En el primero, se buscará identificar de qué formas se presentan las dinámicas de poder entre directora-performer en la obra "El Hombre Ave y el Robot", así como los cuestionamientos éticos que nacen de estas. Para lograr este objetivo, se buscará analizar la relación entre Alfredo y yo durante el proceso de creación de "El Hombre Ave y el Robot" a partir de las diferentes formas en que la relación se presenta, las cuales la complejizan. Entre estas: la relación directora-performer, el hecho de que actué también como editora audiovisual de un producto fuertemente influenciado por el género

documental, la relación configurada por el hecho que Alfredo es neurodiverso y yo neurotípica y, finalmente, de qué maneras estas dinámicas de poder se complejizan por el hecho que se trata de una relación fraternal.

El segundo capítulo buscará identificar y ahondar en algunos de los mecanismos implementados para buscar asegurar el cuidado en las dinámicas de poder en "El Hombre Ave y el Robot", y como estas juegan un papel importante al cuidar los cuestionamientos éticos que nacen de esta compleja relación. Así, se buscará analizar tres mecanismos en específicos que aportaron a este cuidado: La representación multidimensional a través de la inclusión de entrevistas, una narrativa fantástica conjunta y la video-bitácora, el juego libre y la improvisación como mecanismos predilectos de creación escénica y finalmente, el hecho que la pieza fue una creación en colaboración. Por último, se buscará analizar la relevancia de estos mecanismos y de la búsqueda del cuidado en las dinámicas de poder en un proceso escénico que trabaja con material vulnerable y con dimensiones afectivas y emocionales.

Capítulo 1: Dinámicas de poder y cuestionamientos éticos en “El Hombre Ave y el Robot”

1.1 Directora y performer

La palabra poder, aunque integrada en nuestra vida cotidiana, siempre ha sido un concepto difícil de captar y describir con precisión. Según Runes (1942), Aristóteles veía el poder como una fuente de cambio y de transferencia de energía. Nicos Poulantzas, teórico marxista, se refiere al poder como la capacidad de una clase social para realizar sus intereses u objetivos específicos (Mcquarie, Spaulding, 1989). Por el contrario, el filósofo Michael Foucault (Foucault, Gordon, 1980) sostiene que los investigadores no deben examinar el poder como algo que una persona puede "tener". Prefiere, en cambio, verlo como algo que las instituciones poseen y utilizan para oprimir, sino como algo operativo en las interacciones cotidianas; inherentemente relacional, no estático (Balan, 2010, pp. 38). Aunque no se puede afirmar que sólo una de las afirmaciones anteriores refleje con exactitud lo que es el poder, lo que demuestran es su ambigüedad como concepto, y su estrecha relación con nociones como opresión, hegemonía y, sobre todo, relaciones humanas dinámicas. Para el propósito de la presente investigación, por ello, me permitiré prestarme más de la concepción del poder según Foucault: un concepto enteramente relacional y fluctuante.

Entonces, ¿De qué maneras se presenta el poder en la relación directora-performer? En "Las bases del poder social", los psicólogos sociales John R. P. French y Bertram Raven (1959) identificaron y sistematizaron la aplicación del poder en cinco bases: *coercitiva*, *de recompensa*, *legítima*, *referencial* y *experta*. Como principal agente de decisión sobre los aspectos artísticos y dramáticos de una obra, considero que una directora tiene como base primordial de su poder el aspecto de *legitimidad* y *experto* de las teorías de French y Bertram. Por legitimidad, las teorías se refieren al poder que ostenta un agente desde una posición de autoridad elegida, seleccionada o designada, a menudo muy influenciada por las normas

sociales (pp. 263). El poder legítimo, asimismo, debe originarse en que el objetivo de la influencia (el performer) acepte la legitimidad del influenciador (la directora), actuando según la jerarquía de autoridad. Por otro lado, el poder *experto* se basa en lo que el agente de poder sabe, y en su experiencia o talento sobre un área específica. Esto puede demostrarse mediante la reputación, las acciones y las credenciales, y puede ser genuino o estar basado en una percepción de capacidad (pp. 264).

La autoridad que trae consigo el asumir el rol de directora, según Anne Bogart, también contiene un grado de violencia. En sus palabras:

El arte es violento. Ser decidido es violento. Antonin Artaud definió la crueldad como «implacable decisión, diligencia, severidad». Colocar una silla en un ángulo determinado sobre el escenario destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción. Sólo cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo. (2008, pp. 57)

Si bien la autora recalca que la necesidad de toma de decisiones, y la violencia que esto significa son elementos necesarios para el trabajo, esto no elimina los potenciales dilemas éticos que presentan. Si bien Bogart habla de la necesidad del director de establecer un marco de opciones para el actor, el caso de “El Hombre Ave y el Robot” es complejo ya que no se trata de una relación director-actor, sino que incluye un elemento de realidad al ser sujetos reales quienes están siendo representados. Así, la violencia que trae consigo el tomar decisiones respecto a cómo un otro se representa o no, podría significar una limitación que obstaculice la capacidad de un otro de auto-representarse. Consecuentemente, esto podría significar una limitación autoritaria de la representación de su propia identidad. Si yo tomó decisiones y le

indicó a Alfredo cómo es que debe accionar, hablar y performar dentro de un marco de opciones posibles, podría también estar determinado cómo Alfredo es visto e interpretado por el espectador.

Es claro, según lo anteriormente expuesto, que la relación directora-performer en “El Hombre Ave y el Robot” se complejiza por el hecho que lidia con una relación real e individuos reales que se representan ante el espectador. Por ello, durante el análisis realizado en el segundo capítulo, se explorará de qué formas los mecanismos de representación implementados cuidan los potenciales dilemas éticos presentados.

1.2 Editora y documentalista

La inclusión de herramientas documentales, como lo son las entrevistas, el testimonio, y la aparición “real” de Alfredo y yo, así como la mediación audiovisual en la que se enmarca, convierten a “El Hombre Ave y el Robot” en una pieza fuertemente vinculada al género documental. Así, la relación directora-performer y los cuestionamientos éticos que nacen de ella se complejizan, al ser también yo quien sostengo la cámara, edito el producto, y creo, de alguna manera, esta construcción arraigada en lo “real”. Según Brian Winston (2006), teórico del género documental audiovisual, la palabra documental, al día de hoy continúa cargando el término documento como algo que refleja evidencia o información (pp. 11). Sin embargo, el hecho que existe un agente detrás de la creación de un “discurso” como producto creativo en lo documental, cuestiona que esta evidencia sea representativa de la “verdad”. como productos creativos y productos de mentes humanas, finalmente, los documentales siempre parten de una visión subjetiva del mundo.

Nichols (1997) asegura que el documentalista, en vez de enfrentarse al espacio ficticio de la narrativa, lo hace con “con el espacio axiográfico del documental y con cuestiones de ética. ¿Como sitúan al realizador con respecto al mundo histórico las representaciones visuales

de la cámara?” (pp. 116). En una pieza que refleja un universo histórico del cual el realizador de la imagen es parte tangible, “la imagen no sólo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador” (pp. 117). De forma bastante similar, Ruby (2005) recalca la falsedad detrás de la confianza en el hecho que la cámara no miente, y que los avances tecnológicos no han permitido darnos cuenta que, detrás de una imagen creada hay siempre una construcción: un acto interpretativo de alguien que trae consigo una cultura, una ideología, y comúnmente un punto de vista consciente (pp. 309). En el caso de “El Hombre Ave y el Robot” este posicionamiento está también presente en el hecho que soy yo quien sostengo la cámara, y edito el producto. Esto denota el poder que trae consigo el tener esta capacidad de construcción de un discurso, a pesar del hecho que la obra representa la vida y relaciones de personas reales: Alfredo y yo.

En relación a lo anteriormente expuesto, Ruby (2005) recalca tres problemáticas morales que, al combinarse con la actividad del documentalista, representan posiciones éticas. En primer lugar, el creador y su contrato moral personal de producir una imagen que de alguna manera sea un reflejo verdadero de la intención detrás de generar esa imagen en primer lugar. En otras palabras, el ser honesto con uno mismo y sus objetivos. Como segundo dilema, plantea la obligación moral del documentalista hacia sus sujetos grabados y, finalmente, su obligación hacia potenciales audiencias (pp. 310). Si es que el documentalista toma la vida y vulnerabilidad de individuos y lo convierte en una posición desde el arte, cabría preguntarse ¿hasta qué punto se extiende su responsabilidad moral como agente de poder sobre las personas que graba? Por ello, nos podríamos preguntar ¿Hasta qué punto es responsable de que lo que genera en imagen sea lo más cercano a una realidad objetiva?

Si bien las respuestas a estas preguntas son complejas, y hasta imposibles de responder certeramente, definitivamente complejizan la relación de poder entre Alfredo y yo en el proceso y producto de “El Hombre Ave y el Robot”. En el próximo capítulo de la presente investigación

se buscará analizar cómo es que los mecanismos implementados durante el proceso de creación verdaderamente manejan los cuestionamientos éticos aquí expuestos.

1.3 Neurotípica y Neurodiverso

En “El Hombre Ave y el Robot”, la relación directora-performer se complejiza aún más al también configurarse por una relación entre un individuo neurodiverso y una neurotípica ¿Y a qué exactamente se refieren estos dos conceptos? En su artículo “The Myth of the Normal Brain: Embracing Neurodiversity” (2015), Thomas Armong recalca, al conceptualizar lo neurodiverso, que no hay standard para el cerebro humano, lo que dificulta el determinar cuándo un comportamiento de base neurológica cruza el umbral crítico de la variación humana normal a la patología. como resultado de esta ambigüedad, y en una búsqueda de valoración y aprecio por sus características neuro divergentes es que nace el concepto de lo “neurodiverso”. Este fue utilizado por primera vez por Judy Singer, defensora de los derechos de la comunidad autista, para configurar las necesidades de personas dentro del espectro autista que buscaban no ser definidas por lo que antes era considerado una “discapacidad”, y encontraban orgullo en ser neurológicamente diferentes (Armstrong, 2015).

Por el contrario, según la Enciclopedia de desórdenes del espectro autista (Persynk, 2013) una persona neurotípica es “Un individuo médica y psicológicamente sano que demuestra un patrón normativo de neurodesarrollo” (pp. 2032). Si bien la generalidad en la definición de ambos términos, y su conceptualización como parte de un espectro humano con variedad neurológica, en la actualidad sigue habiendo una connotación que las cataloga jerárquicamente como símbolos de lo “normal” y lo “diferente”.

Debido a lo anteriormente expuesto, la relación entre Inés y Alfredo y sus roles en la calidad representativa que ofrece lo escénico, traen consigo cuestionamientos éticos, y dinámicas de poder complejas. Jose Antonio Sánchez, en su texto “Ética y representación”

(2015) menciona que la potencia política de la teatralidad radica en su capacidad de transición de “Darstellung” a la “Vertretung” (pp. 182). Con el primer concepto, este se refiere a lo que ocurre en el ámbito de lo escénico en relación a la representación siendo tomada como “...ponerse en el lugar de otro o en el lugar de lo otro mediante un ejercicio de construcción, o de mimesis.” (pp. 180). Con el segundo concepto, este se refiere a la representación como el actuar en representación de alguien, como un rey siendo representante de dios (pp. 180). Así, “...Hamlet no es un personaje mil veces representado por representar a un príncipe, sino porque es representativo de un conflicto humano más general.” (pp. 182). En el caso de “El Hombre Ave y el Robot”, esta transición entre “Darstellung” a la “Vertretung” es potencialmente vista en la representación de Alfredo. Si bien el Alfredo que vemos en escena, es Alfredo en la realidad, su presencia y características podrían, en la representación, reflejar a la comunidad neurodiversa a la que pertenece. Esta representación, si bien nace parcialmente de la presencia, acción y palabra real de Alfredo en escena, también es configurada por el hecho que yo, como directora, cargo conmigo un cargo de poder que permite tomar decisiones que configuran la imagen que se visualiza, y la representación que se presenta.

¿Y cuáles podrían ser los cuestionamientos éticos que nacen de esta relación de poder? Nuevamente citando a Sánchez (2015), al mencionar el tránsito de la representación de lo particular a lo universal recalca que:

El pueblo es heterogéneo y esa heterogeneidad impide que sea representado políticamente...Lo ilegítimo de su representación pone también en cuestión su representatividad: homogeneizar la representación del pueblo es un acto de violencia, pues niega la heterogeneidad, priva de subjetividad a los individuos y traslada esa subjetividad a la representación absolutizada (pp.182).

De forma bastante similar, Ruth Raynor (2019), al teorizar respecto a la representación de un “otro”, explica que solamente “reunir, armar y escenificar historias puede reproducir la colonización institucional de la voz y reafirmar las normas y convenciones que se incrustan en circunstancias particulares si no se presta atención a se organiza, presenta o reciben las escenas” (pp. 65). Así, el hecho de representar a un individuo que pertenece a una comunidad, como ícono de esta comunidad, corre el riesgo ético de caer en absolutismos, y estereotipos de lo que es, o no es, lo neurodiverso en relación a lo neurotípico. De igual manera, cómo lo indica Raynor, corre el riesgo de reproducir discursos hegemónicos basados en la diferencia.

Este cuestionamiento se complejiza aún más por el hecho que yo, como directora neurotípica, no pertenezco a la comunidad representada. Por ello, los cuestionamientos éticos que nacen del representar a un otro con características diferentes se acentúan aún más al haber más afinidad por el estereotipo. como bien menciona Fonseca Garcia (2017), la realidad se construye a través del lenguaje, lenguaje que en lo escénico se compone no sólo a través de lo oral sino de lo corporal. Por ello, “quien decide “representar a otro” se adjudica el poder de construir una visión de alguien presumiblemente diferente de sí mismo.” (pp. 2) Así, asumir el rol de directora desde una posición neurotípica, representando a un otro neurodiverso, podría ser cuestionable, ya que indudablemente parto de una visión subjetiva de la “realidad” que Alfredo representa.

1.4 Hermanos

Finalmente, otro eje relevante al considerar los dilemas éticos de las dinámicas de poder en la obra nace del hecho que somos hermanos, hemos crecido juntos y, por ello, compartimos una dimensión afectiva profunda y compleja. A pesar de contener también aspectos recíprocos, según Lindell y Campione-Barr (2017), los hermanos mayores en relaciones fraternales

típicamente sostienen un rol de mayor poder y dominancia en la relación (pp. 50). Esto, según Perlman et al (2000), se basa tanto a un mayor poder físico durante la infancia, como una mayor capacidad cognitiva y madurez social, permitiéndoles ser más efectivos en controlar verbalmente o manipular a sus hermanos menores.

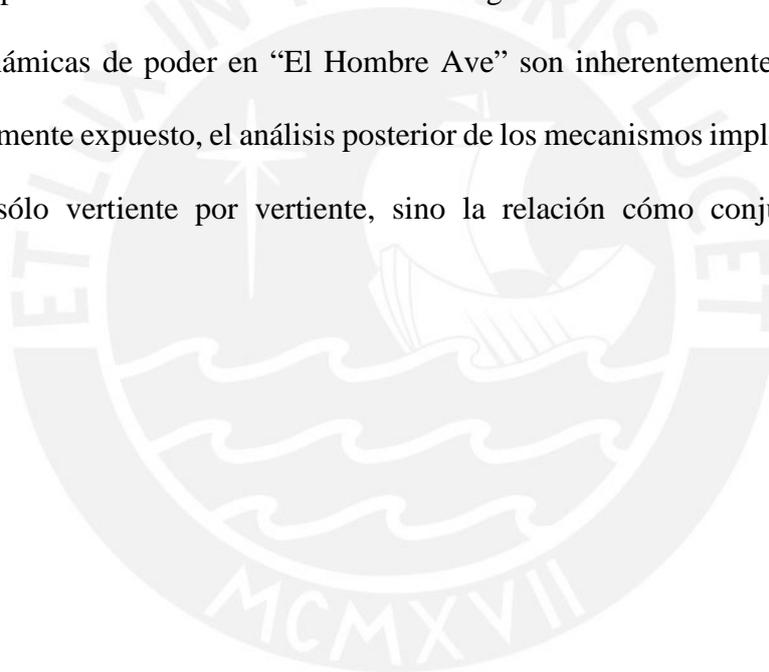
A pesar de que uno podría argumentar por una inequidad en el poder entre hermanos, Lindell y Campione-Barr (2017) aseguran que la asimetría existente es consistente con los marcos de sistemas familiares, que argumentan que una familia funcional incluye jerarquías con límites claros, y que la autoridad del hermano mayor se acentúa durante la infancia por la autoridad otorgada para dar el ejemplo (pp. 51). En el caso del proceso de la obra, si bien esta asimetría de poder entre hermanos es socialmente aceptable, igualmente se podría cuestionar, al ser ambos adultos y ya no necesitar formalmente de esta jerarquía para aprender normas sociales, hasta qué punto es éticamente aceptable que yo como directora, y hermana mayor, asuma el poder de representar a mi hermano menor.

Otro potencial dilema yace en que, como hermanos, también compartimos dimensiones afectivas y emocionales a través de las cuales nos relacionamos vulnerablemente. Calderón Rivera (2014) afirma que la dimensión afectiva “constituye un punto de enlace entre el psiquismo, del individuo y la sociedad a partir del intercambio afectivo significativo” (pp. 21). Asimismo, es a través de ella intercambiamos vivencias, emociones y afectos con el otro y así, se nos permite establecer los vínculos que dan cuenta y sentido de la realidad (pp. 25). Si retornamos nuevamente a las bases de poder propuestas por Raven y French (1959), este compartir de dimensiones afectivas podría hacer correlación con la base de poder que llaman *referente*. Esta radica en que el sujeto (El hermano menor) reconozca una afiliación con otro (el hermano mayor) en base a creencias o experiencias compartidas (pp. 265).

Si partimos del hecho que “El Hombre Ave y el Robot” busca representar escénicamente el vínculo, esta representación también estará estrechamente vinculada a la

escenificación de estas dimensiones afectivas compartidas y esta vulnerabilidad. El mostrar ante un público esta faceta individual, y de la relación, sin el cuidado necesario podría ser cuestionable. Por ello, en el siguiente capítulo se buscará indagar de qué formas los mecanismos implementados aportaron a este cuidado.

Cómo cierre de este capítulo es necesario recalcar que, sí bien se han expuesto las diferentes facetas de la relación de forma individualizada, estas facetas se superponen en lo que termina siendo una relación complejizada por todas las vertientes mencionadas, y más. Por ello, si bien se han separado los cuestionamientos éticos según las formas en las que la relación se presenta, las dinámicas de poder en “El Hombre Ave” son inherentemente interseccionales. Dado lo anteriormente expuesto, el análisis posterior de los mecanismos implementados deberá considerar, no sólo vertiente por vertiente, sino la relación cómo conjunto holístico de complejidades.



Capítulo 2: Mecanismos implementados para el cuidado de las dinámicas de poder

2.1 Representación multidimensional

Uno de los mecanismos implementados para asegurar el cuidado en las dinámicas de poder durante el proceso de creación fue la representación multidimensional. Con este concepto, me refiero a la inclusión de múltiples perspectivas a través de las cuales se representó la relación en escena y en imagen. Entre estas múltiples perspectivas se incluyen el uso de entrevistas a familiares nucleares (nuestros padres y hermanas mayores), la presencia “real” de ambos en escena a través de la video-bitácora y, tal vez más importantemente, una vía poética a través de la cual representar a la relación: una narrativa fantástica creada conjuntamente por ambos.

¿Y cómo es que esta entrada multidimensional cuida las dinámicas de poder? Pues cuestionando dichas dinámicas como absolutas. Tomemos, en primera instancia, el uso de la entrevista, y la relación jerárquica muchas veces asociada en el estereotipo a lo neurotípico como lo normal, y la neurodiversidad como obstaculizante y, por ende, inferior. En una sección de la pieza vemos a Alfredo siendo descrito por sus padres a través de la entrevista. Su madre describe como, visualizado en su juego constante, “te dabas cuenta que vivía en su mundo... te dabas cuenta que ese chiquito tenía todo un mundo interior alucinante, sólo que no podíamos alcanzarlo.” De igual manera, su padre, si bien inicialmente tomaba la inmersión de Alfredo en su mundo interno como un alejamiento del mundo de lo real, hoy se da cuenta que Alfredo, al jugar de esa forma y estar inmerso en su mundo interno, no sólo juega, sino crea, y “como toda persona que crea... compartía muchos mundos fantásticos para construir su propio mundo”. El incluir, a través de la entrevista, un cuestionamiento del mundo interno neurodiverso como alejado, inmerso en sí mismo e incomunicado, tratándolo en cambio como una capacidad creativa, cuestiona el estereotipo jerárquico de lo neurodiverso en relación a lo neurotípico. De

forma similar, posiciona a Alfredo, y su capacidad creativa, en igualdad de condiciones. La apertura de este mundo interno se convierte así en un quiebre del estereotipo, una revalorización de lo neurodiverso, y una apertura a una mayor comprensión y cuestionamiento de lo objetivo, y lo jerárquico.

De forma similar, la entrevista como mecanismo también problematiza mi autoridad absoluta como directora. Finalmente, las representaciones de Alfredo y yo no sólo yacen en las imágenes, escenas y narrativas que yo creo unilateralmente, sino en la interpretación de palabras y perspectivas externas. Si es importante recalcar que las dinámicas de poder en la selección de fragmentos de entrevista, y en la construcción de la representación son inescapables. Finalmente, soy yo como editora la que decido que colocar y cuando colocarlo. Sin embargo, el contar con este material también proveyó un eje más a la representación multidimensional, rehuendo, en su multiplicidad, la concepción de una realidad objetiva e identidades absolutas.

Por otro lado, esta multidimensionalidad se genera no sólo con la entrevista, sino por la presencia real de Alfredo y yo en escena, quienes, a través de nuestra performatividad complementamos la representación. La video bitácora, por ejemplo, permite al espectador una ventana hacia la cotidianidad de nuestra vida y de la relación, mostrándonos a Alfredo, sus cómics, su habitación y sus propias reflexiones, las cuales enuncia ante la cámara. El hecho de que ambos realmente accionamos en escena, y no somos representados a través de actores y una mimesis, trae a la luz el eje performático de la representación. Resaltando la diferencia entre performance y teatralidad, Taylor (2009) recalca que mientras la segunda se revela cómo construcción, y revela la dimensión consciente que la enmarca, en la performance esto no necesariamente aplica.



Figura 2: *Alfredo nos muestra un cómic de monstruos en su habitación.*

Así, a través de la performance, el espectador no sólo debe depender de la visión externa para generar esta imagen, sino que tiene la oportunidad de ver al individuo representándose. Diana Taylor (2012), al hablar de lo performativo afirma que “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (pp. 23). De forma bastante similar, Taylor citando a Víctor Turner (2009), afirma que las performances “revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura.” Así, el carácter performativo de la acción “real” del individuo permite que este, en sí mismo, se auto-represente. De esta manera, genera una identidad ante el espectador, la cual no dependerá meramente de una descripción externa o una “mímesis” teatral de quien es. Por ello, la inclusión real de ambos como performers de alguna forma cuida la ética de representación al ofrecer una mirada “real”, y al ofrecerle a Alfredo oportunidades de performar por sí mismo.

Finalmente, otro eje que aporta a la multidimensionalidad y al cuidado de las dimensiones afectivas con las cuales se trabaja en la pieza es el uso de la narrativa fantástica como entrada poética a la representación del vínculo. Como se ha mencionado anteriormente, el laboratorio de creación del que nació la obra buscó crear una narrativa conjuntamente, y

luego encontrar mecanismos para su escenificación. En el artículo “Fantasy versus Reality in Literature”, Mohamed, et al (2016), describen la fantasía como un universo en dónde acontecimientos, si bien no anclados en la realidad de forma directa, responden a un estándar racional en sí mismo (pp. 18). Así, a través de lo fantástico, se retrata un mundo no-real que a su vez sostiene una racionalidad interna, y que refleja, de alguna forma, elementos de la realidad. Similarmente, Herbert Kupper (1952) asocia lo fantástico como un proceso que inicia en los juegos de la infancia. Al inicio este no depende de la percepción real de la niña o el niño, sino de sus emociones más crudas y, sobre todo, de su imaginación. El niño o niña, al aún no contar con herramientas para enfrentar su realidad, convierte la fantasía y el juego en un recurso para hacerlo.



Figura 3: *Alfredo e Inés comparten reflexiones a través de la personificación de El Hombre Ave y el Robot en una sesión del módulo 1.*

La entrada fantástica como recurso para el cuidado de las dinámicas de poder arroja dos puntos de reflexión. En primer lugar, prestémosnos de las palabras de Eynat-Cofino (2008), quien afirma que la introducción de la fantasía en narrativas realistas interrumpe y niega lo que se considera convencionalmente como "lo real". Así, lo fantástico permite también una vía para

cuestionar estereotipos de la realidad. El hecho de que Alfredo se posicione como agente creador, capaz, elocuente y reflexivo, y que sus dudas y cuestionamientos se reflejen en las aventuras de estos personajes, también cuestiona una realidad en dónde la neurodiversidad es vista como una falencia, una incapacidad, y por ende, una inferioridad.

El segundo punto de reflexión se relaciona más con el cuidado ético desde lo personal. Como se ha mencionado en el primer capítulo, lidiar con dimensiones afectivas y revelar la cotidianidad y vulnerabilidad de un individuo con el cual comparto mucho a nivel emocional trae consigo cuestionamientos morales. Sin embargo, el hacerlo a través de la vía metafórica y poética que ofrece lo fantástico lo hace sin revelar, de forma absoluta, directa, y hasta violenta, la vulnerabilidad. De igual manera, como será explorado más adelante en la sección 2.3 de este capítulo, el hecho que la narrativa fantástica fue creada conjuntamente con Alfredo, y no de forma unilateral, también posiciona a Alfredo como un agente creativo que, a través de lo fantástico, revela voluntariamente y subcientemente facetas de sí mismo. Como ejemplo de esto, me permito copiar aquí debajo dos secciones de una entrevista realizada a Alfredo para identificar sus emociones e impresiones del proceso posterior a la primera muestra abierta. En estas, las palabras de Alfredo ejemplifican mejor esta capacidad de lo fantástico de revelar de forma poética al individuo, y su propia autoconciencia de ello:

INÉS: ¿Si tuvieras que definir de qué trata la obra en una sola oración, que dirías?

ALFREDO: No planeo nada. Bueno, como notarás algunas personas solo quieren hacer una cool historia pero sin darse cuenta están poniendo sus emociones más... más fuertes, ósea lo que desean ver... a veces... algo que desean sacar a la luz. Bueno, recién a la mitad del desarrollo me di cuenta que yo estaba manifestando mi yo ciudadano, mi yo campestre, mi yo furioso, mi yo... (ríe) (toma una pausa) supongo que mi yo conflictivo... y mi amor por la naturaleza o distintos hábitats... elementales y esas cosas.

Ambos ríen.

INÉS: ¿Y crees que nosotros, cómo creadores de la obra...que nuestras propias emociones se reflejan también...

ALFREDO: ...en lo que creamos? Sí, siempre ha sido así. Siempre va a ser así, incluso sin que te des cuenta.

Finalmente, considero que el valor de la multidimensionalidad de entradas a la representación también yace en otro mecanismo implementado en el proceso y la obra final: La revelación ante el espectador de que lo que ve, finalmente, es una **construcción** con un agente creativo detrás. Devereux, un etnosiquiatra, aseguraba que lo que sucede dentro del observador en los procesos antropológicos debe hacerse conocer, pues sólo haciéndolo es que se llegará a una comprensión de la visión subjetiva que enmarca el conocimiento del “otro” siendo observado (Behar, 2014, pp. 6). Trayéndolo al ámbito de lo documental y la representación, Ruby (2005), de forma similar, asegura que el creador de imágenes tiene el deber moral de revelar lo oculto y, al hacerlo, no aparentar producir un reflejo objetivo de una imagen “real” (pp. 310). El no hacerlo, podría llevar a reforzar estereotipos, jerarquías de poder injustas y el concepto de una realidad absoluta.

En “El Hombre Ave y el Robot” el mecanismo de revelar el artificio tomó exactamente este rol. ¿Y de qué manera se tangibiliza esto en la obra? En muchos momentos se revela, a través de imágenes, que soy yo la que edita el producto audiovisual, el cual a su vez se revela como construcción editada.



Figura 4: *Inés edita en una toma de la obra*

De forma similar, si bien la máscara como elemento nos permite adentrarnos en los personajes fantásticos, nuestra vestimenta, y el espacio dónde se desarrollan sus aventuras sigue siendo cotidiano. Así, si bien lo fantástico se revela como un espacio poético y metafórico, son estos elementos los que regresan al espectador al plano de lo real y revelan lo fantástico como una construcción que tiene sus raíces en una relación también real. De esta manera la imagen, y la representación de un otro se revelan como construcciones. En conjunto con la multidimensionalidad de entradas, esta revelación desafía el concepto de una realidad absoluta, jerarquías definidas y un espejo de lo que es la “verdad”.

2.2 El juego libre como mecanismo de escenificación

Durante las sesiones del módulo dos del laboratorio, el mecanismo de escenificación predilecto fue el juego y la improvisación. Si bien ambos conocíamos la narrativa siendo escenificada, ya que la habíamos creado juntos durante el módulo uno, muchas de las escenas que se visualizan en la pieza final, nacieron como fruto del juego. Este mecanismo, si bien

inicialmente se dio para darnos una mayor libertad y disfrute durante las sesiones, terminó siendo útil para cuidar los potenciales dilemas éticos en la relación.

En su libro “Improvisación para el teatro”, Viola Spolin (1963) resalta el juego teatral como instrumento para liberar al individuo de sus restricciones culturales, los prejuicios, y los intelectualismos que muchos utilizamos como escudo para vivir nuestro día a día (pp. 8). El juego como recurso provee espontaneidad, lo cual a su vez rehúye la necesidad de aprobación o desaprobación asociadas a la figura de una directora jerárquica y una necesidad de cumplir objetivos estables y fijos. A nivel práctico en “El Hombre Ave y el Robot”, el juego libre que se fue desarrollando durante el proceso, tangibilizado en luchas entre Magmos de lava, Hombres Ave voladores y persecuciones en el desierto de los Lagares, dió lugar, no sólo a la escenificación de la narrativa fantástica, sino también a una liberación individual de nuestra capacidad expresiva y performática.

De igual forma, si bien se partió de una metodología establecida a través de los módulos de creación, y objetivos por sesión, el uso del juego y la improvisación como mecanismo predilecto también llevó a una menor dependencia sobre la verticalidad en mi rol como directora. Retornemos a la base de poder *experto* propuesta por Raven y French (1959), la cual se basa en lo que el agente de poder (en este caso la directora) sabe, y en su experiencia o talento sobre un área específica (pp. 264). El juego libre rehúye esta jerarquía basada en la experiencia. Tanto Alfredo como yo, habiendo compartido juegos similares durante toda nuestra infancia, estábamos en igualdad de capacidad de jugar e improvisar las aventuras de estos personajes, que a su vez habíamos creado conjuntamente. Ambos y ninguno, en el juego, tenemos pertenencia absoluta sobre esta base de poder social.

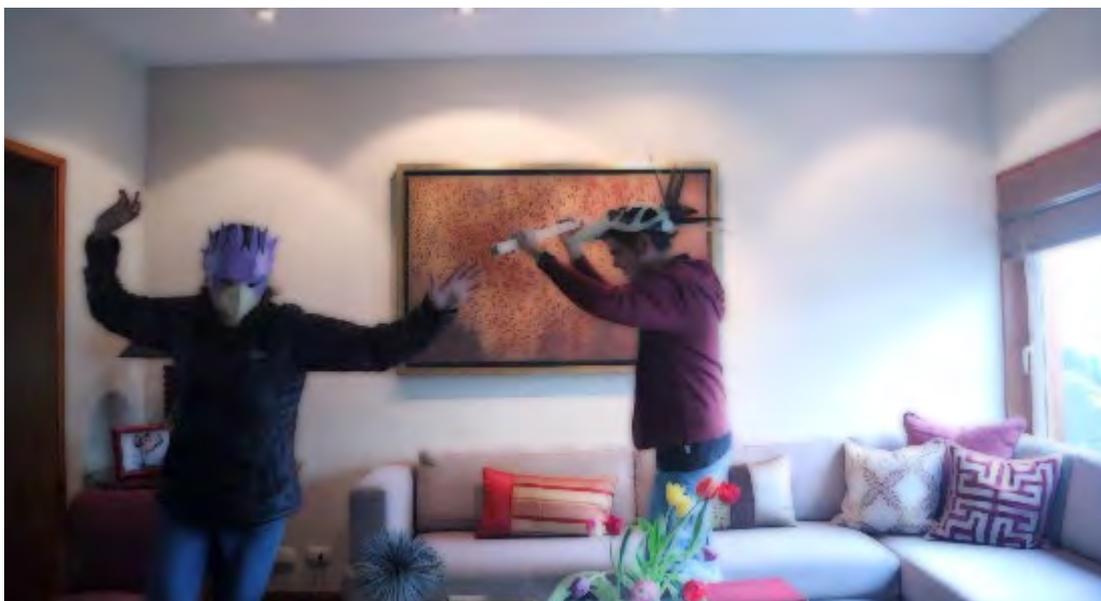


Figura 5: *Alfredo e Inés juegan a la persecución entre el Hombre Ave y un Lagares.*

Figura 6: *Alfredo e Inés juegan a luchar siendo Magmos.*

De igual manera, se han encontrado puntos de encuentro entre la ética del cuidado y el juego como espacio relacional. Con ética del cuidado, cito a Alvarado García quien lo define cómo:

La disciplina que se ocupa de las acciones responsables y de las relaciones morales entre las personas... que tienen como fin último lograr el cuidado de sus semejantes o el suyo propio. La

ética del cuidado se basa en la comprensión del mundo como una red de relaciones en la que nos sentimos inmersos, y de donde surge un reconocimiento de la responsabilidad hacia los otros. (2004, pp.31)

La ética del cuidado, así, reconoce una interdependencia entre sujetos, y por ello, una responsabilidad de cuidado. Donald Woods Winnicott (1986), psicoanalista, describe características en dónde este ambiente relacional puede darse saludablemente, describiéndolo cómo ambiente sólo “suficientemente bueno”. Con esto se refiere a que este debe ser un espacio “facilitante”, pero dónde el individuo no debe necesariamente sentirse plenamente seguro y dónde no todas sus necesidades son cumplidas constantemente (pp. 22). Esto le permite al individuo experimentar diferentes emociones, cómo el conflicto, la agresión y la negatividad sin sentir una amenaza inminente (pp. 28). Estos ambientes “suficientemente buenos”, según Winnicott (1986), se encuentran en los espacios de juego. Estos se convierten en espacios transicionales ya que no son ni estáticos, ni cerrados, pero sirven cómo un espacio de relacionamiento, de proyección de la realidad, y de intercambio. Si bien durante el juego ni yo ni Alfredo estamos ahí para cumplir las necesidades del otro de forma absoluta, es en el intercambio, la dependencia parcial en el otro para que el juego se dé, y la libertad de expresar pensamientos, tensiones, ira y dudas a través del mecanismo sin la presión del mundo real, que el juego cobra importancia como un espacio de cuidado.

De esta forma, el juego como mecanismo de creación cobró relevancia para el cuidado ético de las relaciones de poder ya que ofrece un espacio de libertad performática, de cuestionamiento de jerarquías y de necesidad de cuidado mutuo. Así, el utilizarlo durante el proceso de creación de “El Hombre Ave y el Robot” además de proveer un espacio de

decantación creativa para ambos, buscó en la medida de lo posible, posicionarnos en igualdad de condiciones.

2.3 Creación en colaboración

Finalmente, el último mecanismo implementado fue que “El Hombre Ave y el Robot” se generó a partir de un trabajo colaborativo entre ambos participantes. En este subcapítulo buscaré analizar dos formas en las que este mecanismo aportó al cuidado. En primer lugar, cómo influyó el hecho de que el hilo narrativo es una historia fantástica creada conjuntamente. En segundo lugar, cómo aportó que Alfredo no sólo asumiera el rol de performer, sino también de agente creativo y consultor durante el proceso de edición.

El módulo uno del laboratorio de creación de “El Hombre Ave y el Robot” tuvo como objetivo crear juntos una narrativa fantástica. Si bien yo traje un texto introductorio que sirvió como estímulo durante la primera sesión, tanto el universo donde sucede la narrativa, como la continuación de la historia, se fueron desarrollando y expandiendo conjuntamente a lo largo de las seis sesiones del módulo. Lorena Pastor propone las narrativas como “construcciones o maneras de organizar la experiencia que, en este contexto, son elaboradas con la intencionalidad y conciencia de ser dichas y ser mostradas” (2019, pp. 121). Esta intencionalidad les da a las narrativas una calidad performativa. Así, a través de la creación de la narrativa, tanto yo como Alfredo proyectamos y representamos una realidad conscientemente y voluntariamente.

De forma similar a la representación multidimensional, lo que provee la creación conjunta de la narrativa también es un punto de cuestionamiento de estereotipos sobre lo neurodiverso. Alfredo y yo, al posicionarnos en igualdad de capacidad creativa, y valorar los aportes de ambos sobre la narrativa, cuestionamos el rol de una figura autoritaria que determina el hilo de la historia y, al hacerlo, únicamente proporciona su propia perspectiva de vida por sobre las otras.

Tomemos un ejemplo concreto que se dio durante el proceso de creación de la obra. Uno de los mecanismos de escenificación de la narrativa fue el *stop motion*, un recurso de animación que plantea el uso de muñecos de plastilina, los cuales yo construía. Para una de las escenas, tuve que crear un muñeco de un Lagares. Tomando cómo referente un videojuego que a ambos nos gustaba mucho, me puse a moldear un ser cuadrúpedo, con piel amarilla, manchas verdes y escamas en la espalda. Al verlo, Alfredo expresó su decepción. Los Lagares debían de ser grisáceos para poder camuflarse en el desierto dónde vivían. También, no tenía sentido que fueran cuadrúpedos, ya que en sus brazos debían de sostener lanzas puntiagudas, y ser capaces de correr a altas velocidades. En base a sus correcciones, y apreciando su aporte, creé un muñeco nuevo, el cual terminó siendo un punto de encuentro entre nuestras imaginaciones.



Figura 7: *Muñeco de plastilina del Lagares final.*

Lo que demuestra este ejemplo es que, si yo deseaba ser consecuente con la creación conjunta y el cuidado de las dinámicas de poder, la narrativa, y los personajes que la habitaban debían ceñirse no solamente a mis gustos e impresiones, sino a los de ambos. Ruby (2005), al hablar sobre el deber moral del creador de imagen se plantea las siguientes preguntas: ¿Dónde busca la artista documental la verificación de su trabajo? ¿Debe el sujeto estar de acuerdo con

su interpretación? (pp. 313). Si bien no afirmo que existe una respuesta correcta a estas preguntas, como directora tomé la decisión de buscar verificación en Alfredo, quién desde un inicio, no asumió el rol de sujeto pasivo siendo observado, sino agente creativo involucrado en el proceso. Así, la creación conjunta y escenificación de la narrativa, se convirtió en un mecanismo para reafirmarse como un punto de encuentro entre nuestras concepciones filosóficas y estéticas, y una revalorización de nuestros roles como agentes colaborativos.

De igual manera, la colaboración no sólo se tangibiliza en la creación conjunta de la narrativa, sino en que Alfredo, además de performar, asumió el rol de consultor creativo durante todo el proceso de edición de la obra. Cada escena editada, cada toma de *stop motion* grabada y cada texto redactado pasaba también por los ojos de Alfredo, quien ofrecía de forma bastante directa sus comentarios y críticas. Este proceso, cómo se ve en la siguiente figura tomada de la obra, también se visibilizó ante el espectador.



Figura 8: *Alfredo y yo revisamos una escena editada durante el módulo 3.*

Revelar el rol de ambos, el cual no sólo se basa en los roles de directora y performer, nuevamente cuestiona la jerarquía asociada a las vertientes de la relación expuestas en el capítulo uno. De forma similar, el ponernos a ambos en la capacidad de aportar creativamente al producto también cuestiona mi propia agencia unilateral sobre él. Cómo directora, esto

significa que no tengo el poder absoluto sobre el producto, ni sobre la determinación de todos los significantes y significados que se muestran ante el espectador. Si volvemos a Foucault, citado por Kelly (2009), la relación que parte de la creación conjunta demuestra la multidireccionalidad del poder, el cual no fluye sólo de los más a los menos poderosos, sino que fluctúa según las condiciones en las que aparece (pp. 37). A nivel personal, asimismo, el generar la posibilidad de que Alfredo también tenga poder de decisión sobre lo que se muestra ante el espectador genera en el producto una visión más compleja de la relación, un universo fantástico verdaderamente compartido, y una pieza de la que ambos podemos estar orgullosos.

Antes de cerrar este capítulo, creo que es necesario que me detenga para identificar y explorar la relevancia detrás de implementar estos mecanismos. Esta reflexión es relevante tanto en “El Hombre Ave y el Robot”, cómo para futuros potenciales procesos creativos. En mi opinión, el valor de estos mecanismos, y su rol en el cuidado en las relaciones de poder, yace en que permitieron generar un espacio más cómodo para ambos. Durante el proceso, tanto Alfredo y yo nos sentíamos parte irremplazable del proyecto y el producto. Este, cómo fruto de la creación conjunta, era tanto mío, cómo suyo. A nivel personal, asimismo, este cuidado me permitió estar constantemente cuestionando mi propio rol cómo directora y hermana mayor durante el proceso, viendo cómo el hacerlo permitía esta apertura en la creación colaborativa. Esto, consecuentemente, me permitió reflexionar sobre las oportunidades de vinculación, cuidado, y libertad que ofrece el arte escénico si es que el proceso vela por las necesidades y cuidado de emociones de todos los participantes involucrados.

De forma similar, la implementación de estos mecanismos y la búsqueda de un cuidado desde lo ético, no sólo llevó a un proceso más rico para ambos y más cuestionador de estereotipos, sino que a nivel artístico y de construcción escénica también contribuyó a la representación de identidades en escena más multidimensionales. Partir de múltiples entradas,

utilizar lo fantástico cómo vía poética, y permitirnos crear libremente a través del juego, llevó a una representación de un universo más complejo, y compartido.

Finalmente, creo que también es relevante mencionar que, si bien la aplicación de estos mecanismos buscó generar dinámicas de poder más horizontales, creo que las jerarquías son finalmente ineludibles en un proceso artístico dada la necesidad de toma de decisiones. Si bien Alfredo fue consultado durante todo el proceso de edición, y la creación narrativa se dió conjuntamente, cómo directora la decisión última recae en mí. Sin embargo, esto nos permite reflexionar que la verticalidad no necesariamente es inherentemente mala, ni anti-ética.

Nichols (1997) recalca que las imágenes están en el núcleo de nuestra construcción cómo sujetos, pero al ser cosas imprecisas, poco científicas e inmanejables, requieren subordinación y control (pp. 38). Este control, al final queda en manos del creador de la imagen, del editor y/o de la directora tomando la decisión final sobre lo que se ve, o lo que no se ve. Me permito preguntarme ¿Hasta qué punto esta subordinación y toma de decisiones sobre la imagen es ética o no? Para tratar de contestar esta pregunta traigo nuevamente el primer contrato moral del creador de imagen mencionado por Ruby (2005): el deber de generar una imagen que refleje la intención detrás de generarla en primer lugar (pp. 310). Es cierto que partir de una representación escénica de esta relación compleja corrió el peligro de caer en estereotipos, reforzar discursos hegemónicos y jerarquías absolutas. Sin embargo, lo que de alguna manera permitió un tratamiento ético fue mantener cómo eje central crear algo conjuntamente, y que el producto sea un punto de encuentro entre nuestras dimensiones afectivas, nuestra imaginación, y nuestros mundos fantásticos. Esto, consecuentemente, fue lo que inspiró la aplicación de los mecanismos explorados, ayudando a establecer un proceso menos basado en decisiones unilaterales, y en discursos estereotipados de lo que es lo neurodiverso, lo neurotípico, y las relaciones humanas.

En "Disciplina y castigo", Foucault (1977) declaró proféticamente que debemos dejar de una vez por todas describir los efectos del poder en términos negativos: "excluye", "reprime". De hecho, el poder produce; produce realidad; produce dominios de objetos y rituales de la verdad (pp. 194) Nuevamente recalco que el mantener relaciones absolutamente horizontales es imposible. Sin embargo, que el poder fluya de sólo una persona hacía otra también lo es. Al ser un fenómeno inherentemente relacional, es a través del ir y venir entre individuos en relación que el poder aparece y se tangibiliza. En el caso de "El Hombre Ave y el Robot", si bien sí existió una jerarquía parcial en la relación directora-performer, el generar espacios para que Alfredo brinde comentarios, sugerencias, aportes y sus perspectivas sobre lo fantástico y lo real fue lo que dio lugar, consecuentemente, a relaciones de poder menos verticales, y más relacionales.

El poder ejercido por ambos sobre el producto, tanto en mi rol cómo directora, cómo en los múltiples roles asumidos por Alfredo, permitió convertir a la obra en una invitación al espectador para repensar nuestras concepciones estereotipadas sobre lo normal, lo diferente, lo neurotípico y lo neurodiverso. Así, volviendo a Foucault, el poder es capaz de producir realidades que cuestionan lo que antes considerábamos cómo verdades absolutas, convirtiéndose en un mecanismo más para cuestionar hegemonías y discursos absolutistas sobre lo que es, o lo que caracteriza a un otro "diferente".

Conclusiones

El presente trabajo se planteó identificar y analizar cuáles fueron los mecanismos implementados para buscar asegurar el cuidado en las dinámicas de poder entre directora y performer en la obra peruana "El Hombre Ave y el Robot" (2021). Los mecanismos identificados y analizados fueron la multidimensionalidad de la representación, el juego cómo herramienta de construcción escénica y la creación colaborativa.

Para lograr realizar el análisis, se estructuró el trabajo en dos grandes capítulos: El primero buscó identificar de qué formas se presentan las dinámicas de poder en la relación entre Alfredo y yo. Consecuentemente, a través de un análisis de las vertientes de dicha relación, se buscó identificar los potenciales dilemas éticos que plantean. El segundo capítulo, por el otro lado, planteó explorar tres mecanismos específicos aplicados durante el proceso escénico para identificar las formas en las que cuidan la ética detrás de estas dinámicas de poder. Finalmente, se buscó analizar los aportes al trabajo creativo y la relevancia detrás de aplicar estos mecanismos en una búsqueda del cuidado en las dinámicas de poder.

En este sentido, el primer capítulo encontró que la relación directora-performer se complejizaba por el hecho que engloba muchas vertientes. En primer lugar, mi rol como documentalista y editora generó potenciales dilemas éticos relacionados al tratamiento moral de sujetos reales en situaciones reales y la grabación de una imagen que "documenta" la realidad. A pesar de estar anclado en la realidad, finalmente el documental siempre contiene detrás, tanto un objetivo político, cómo un agente creativo que lo determina.

De forma similar, el hecho de que Alfredo es neurodiverso y yo neurotípica también trajo a la luz dimensiones morales respecto a la representación de un otro "diferente". Se logró concluir que esta vertiente de la relación directora-performer, generaba el riesgo de que el producto recayera en estereotipos sobre lo neurodiverso, representaciones universales de la

comunidad a través de la representación de Alfredo, y potencialmente, sí no tratado con cuidado, el reforzamiento de discursos hegemónicos respecto a lo normal y lo diferente.

Asimismo, dilemas éticos también nacen de que se trata de una relación fraternal. Ya que “El Hombre Ave y el Robot” se planteó representar escénicamente el vínculo, la representación indudablemente también ahondó en las dimensiones afectivas y emocionales que lo configuran. Por ello, el riesgo de revelar la vulnerabilidad ante un público podría ser cuestionable desde un punto de vista ético.

Finalmente, se encontró que si bien cada una de las vertientes de la relación arrojaban reflexiones respecto a las dimensiones éticas del ejercicio de poder, estas finalmente se superponen en lo que es una sola relación inherentemente interseccional y compleja.

Por otro lado, el capítulo dos logró concluir, en un primer momento, que el uso de entradas múltiples a la representación de la relación permitió el cuidado en las dinámicas de poder. La entrevista, por ejemplo, permitió que las representaciones de Alfredo y mías partan de visiones externas, problematizando mi autoridad absoluta cómo directora. Por la misma línea, el accionar real de Alfredo en escena permitió, a través de lo performativo, una vía para que este se auto-represente y no dependa de una “mímesis” teatral. La vía poética y metafórica que ofreció la narrativa fantástica creada conjuntamente como hilo narrativo, de forma similar, permitió desembocar en dos grandes conclusiones. En primer lugar, cuestionar estereotipos sobre lo neurodiverso al posicionar a Alfredo cómo un co-autor, capaz y reflexivo que revela conscientemente y voluntariamente facetas de sí mismo a través de la ficción. En segundo lugar, permitió revelar las dimensiones afectivas y vulnerables de la relación sin la necesidad de mostrarlas directamente, sino revelándolas poéticamente a través de lo fantástico.

Así, se logró concluir que la entrada multidimensional a la relación fue un mecanismo especialmente útil para el cuidado ético. En esta multiplicidad de entradas, y en la revelación

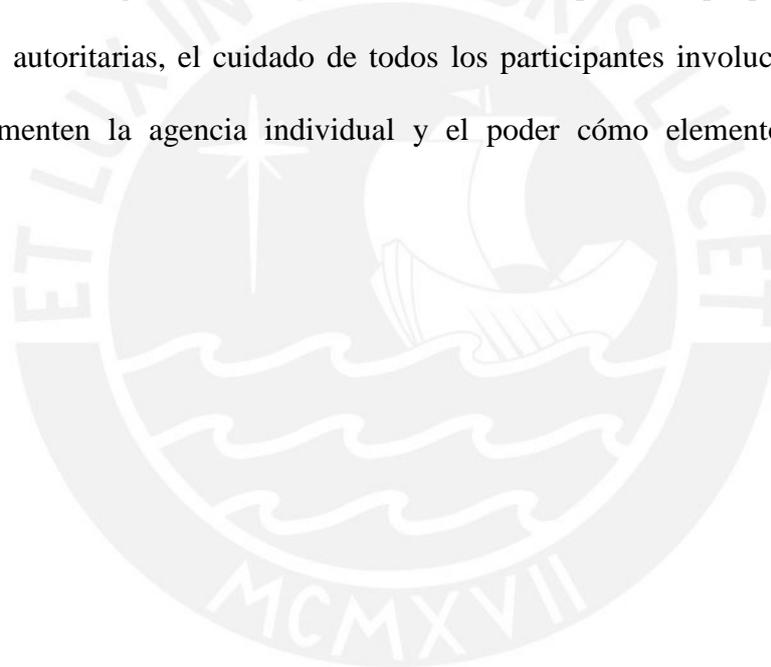
de la representación cómo una construcción con un agente creativo detrás, se cuestionan también conceptos cómo una realidad objetiva y el producto cómo un espejo de la “verdad”.

El juego libre cómo mecanismo de representación, asimismo, se reveló cómo una herramienta relevante para un tratamiento adecuado debido a su relación con la ética del cuidado. Se encontró que el espacio de juego funcionó cómo espacio transicional, de cuestionamiento de jerarquías y autoridad, y de libertad performática. Así, el utilizarlo como mecanismo predilecto de creación durante el proceso de “El Hombre Ave y el Robot” proveyó un espacio de decantación creativa para ambos, y logró generar espacios en dónde, en cierta medida, estábamos en igualdad de condiciones.

El capítulo dos también logró concluir que la creación conjunta cómo mecanismo de representación y creación escénica reafirmó a “El Hombre Ave y el Robot” como un punto de encuentro entre nuestras concepciones filosóficas y estéticas, y revalorizó nuestros roles como agentes colaborativos. Incluir a Alfredo, no sólo cómo co-creador de la narrativa, sino cómo consultor creativo durante el proceso de edición, permitió una desjerarquización de mi poder unilateral cómo directora sobre lo que se presentó al espectador. Esto no sólo permitió una representación de la relación más multifacética y compleja a nivel creativo, sino que dio lugar a una oportunidad para que ambos ejerzamos poder sobre el producto, nos sintiéramos parte indispensable del mismo, y cuestionemos los estereotipos asociados a la relación directora-performer en el proceso.

Cómo conclusión general de la investigación, se encontró que la relevancia detrás de la implementación de estos mecanismos yace en que permitieron un espacio seguro y de libertad para ambos sujetos participantes. De igual forma, esto permitió potenciar nuestras agencias creativas y, al hacerlo, cuestionar conceptos y características asociadas a lo neurodiverso, lo neurotípico y las dinámicas de poder existentes en un proceso creativo.

Finalmente, soy consciente de que esta investigación es limitada y que ofrece un enfoque bastante acotado de complejas teorías del poder a las que no puedo hacer justicia con tan pocas palabras. También soy consciente de que cuando se habla de los componentes éticos del ejercicio del poder, realmente no hay una respuesta correcta. Consecuentemente, también se pudo concluir en la presente investigación que realizar un proceso creativo sin jerarquías y con dinámicas absolutamente horizontales podría ser considerado una tarea imposible. La toma de decisiones, la cual recayó en este caso en mí, también significó un cierto nivel de verticalidad. Sin embargo, esta no es inherentemente anti-ética o inmoral. Queda en nosotros cómo artistas y creadores generar las condiciones en nuestros procesos que permitan dinámicas de poder menos autoritarias, el cuidado de todos los participantes involucrados, y espacios seguros que fomenten la agencia individual y el poder como elemento inherentemente relacional.



Referencias bibliográficas

Alvarado Garcia, A (2004, octubre). La ética del cuidado. *Revista Aquichan*, (4), 30-39.

Armstrong, T (2015, abril). The Myth of the Normal Brain: Embracing Neurodiversity. *AMA Journal of Ethics*, (18), pp. 348-352.

Balan, S (2010). *M. Foucault's View on Power Relations*. Institute of Philosophy and Psychology.

Behar, R (1996). *The Vulnerable Observer, Anthropology that breaks your heart*. Beacon Press.

Bogart, A (2008). *La Preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte* (D. Luque, Trad.). Alba. (obra original publicada en 2001)

Calderón Rivera, E (2014, julio). Universos emocionales y subjetividad. *Nueva antropología*, (27).

Eynat-Confino, I (2008). *The Fantastic in Modern Theatre*. Palgrave Macmillan.

Foucault, M (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

Foucault, M, y Gordon, C (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. The Harvester Press.

- Fonseca Garcia, S. (2017, junio) Hacia una ética de la representación intercultural: reflexiones antropológicas sobre la concepción del Otro en las artes escénicas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, (12), pp. xx.
- Kelly, M. (2009). *The Political Philosophy of Michel Foucault*. Routledge
- Kupper, H. (1952, marzo). Fantasy and the Theatre Arts. *Educational Theatre Journal* , (4), pp. 33-38: The Johns Hopkins University. <https://www.jstor.org/stable/3204039>.
- Lindell, A. K. & Campione-Barr, N. (2017). Relative power in sibling relationships across adolescence. (N. Campione-Barr, Ed), Power, control, and influence in sibling relationships across development. *New Directions for Child and Adolescent Development*, (156), 49–66. <https://doi.org/10.1002/cad.20201>
- Mcquarie, D. y Spalding, M (1989). The Concept of Power in Marxist Theory: A Critique and Reformulation. *Critical Sociology* 16, (1), pp. 3–26. <https://doi.org/10.1177/089692058901600101>.
- Mohamed, S. Malaysia, T. Yunus, K. Ab Rashid, R. Latiff Azmi (2016, octubre). Fantasy versus Reality in Literature. *M. Arab World English Journal (AWEJ) Special Issue on Literature*, pp.212-223.
- Nichols, B (1997), *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Pastor, L (2019). La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II. *Conexión*, (12), 113-135.
<https://doi.org/10.18800/conexion.201902.007>

Perlman, M., Siddiqui, A., Ram, A., & Ross, H. S. (2000). An analysis of sources of power in children's conflict interactions. En R. S. L. Mills & S. Duck (Eds.), *The developmental psychology of personal relationships* (pp. 155–174). John Wiley & Sons, Inc.

Perszyk, D (2013). *Encyclopedia of Autism Spectrum Disorders*. Springer.

Raven, B, French J. (1959). The Bases of Social Power. *Power and Influence in Groups*, n.d., 259–69.

Raynor, R (2019). Speaking, feeling, mattering: Theatre as method and model for practice-based, collaborative, research". *Progress in Human Geography*, (43), 691–710.

Runes, D. (1942) *The Dictionary of Philosophy*. Philosophical Library.

Ruby, J (2005). The ethics of imagemaking; or, "They're going to put me in the movies. They're going to make a big star out of me..." en Rosenthal, A y Corner, j (Ed.) *New Challenges for Documentary: Second Edition*, (pp. 308-318). Manchester University Press.

Sanchez, J (2015). Ética de la Representación. *Artes La revista*, (18), pp. 177-192.

Taylor, D (2009). Hacia una definición de performance. *PUCP*. (M, Fuentes, Trad.)
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/10/hacia-una-definicion-de-performance/>

Taylor, D (2012). “Performance”. *Asunto Impreso Ediciones*.

Winnicott, D. W. (1986). *Home is Where we Start From*. Editado por Winnicott, C., R. Shepherd, and M. Davis. Norton and Company.

Winston, B (2006). *Claiming the Real: the Griersonian Documentary and Its Legitimations*. British Film Institute.

Referencias de figuras

Figura 1

Afiche de El Hombre Ave y el Robot (2021). Fotografía de Josefina Rivadeneira.

Figuras 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Tomas de la obra El Hombre Ave y el Robot (2021). Dir. Inés Bullard.