

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**Alfredo e Inés: El Hombre Ave y el Robot
O una exploración escénica de identidades,
neurodiversidad, mundos fantásticos y dos hermanos**

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y
producción escénica que presenta:

Ines Bullard Elias

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2022

Resumen

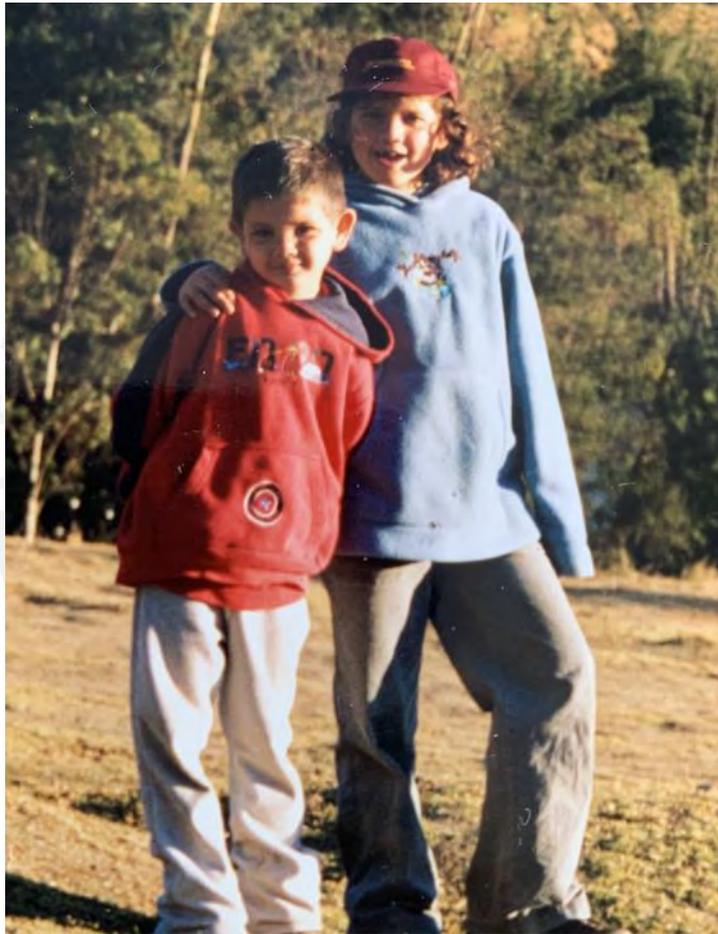
Esta investigación desde la práctica artística se propuso encontrar mecanismos para construir escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en una creación colaborativa que se nutrió del género documental y fantástico e interactuó con elementos audiovisuales. Dicha investigación, planteó una exploración escénica del vínculo a partir de dos entradas: lo documental y la creación conjunta de una narrativa fantástica. Metodológicamente, las dos entradas se materializaron a través de entrevistas a miembros de la familia nuclear, la realización de un registro audiovisual permanente y el desarrollo de un laboratorio de creación que buscó generar una narrativa fantástica, para luego encontrar mecanismos para su escenificación. La sistematización del material generado decantó en una obra escénica/audiovisual titulada *El Hombre Ave y el Robot*.

En ella, el vínculo fraternal se construyó escénicamente a través de la creación de identidades performativas y flexibles que transitaban entre dos hermanos reales (Inés y Alfredo), su cotidianidad, las aventuras de dos personajes (El Hombre Ave y el Robot), y un universo fantástico creado conjuntamente. A través de la vía poética de lo fantástico y el cuestionamiento de una realidad objetiva en lo documental, se fueron revelando escénicamente las dimensiones afectivas de ambos, sus percepciones subjetivas del mundo y la relación en sí. Se encontró que lo escénico no sólo permitió una construcción representativa de la relación, sino una vía de comunicación, de expresión performática libre y de continuo desarrollo del vínculo fraternal. Finalmente, la experiencia como obra escénica se convirtió en una invitación al público para reflexionar respecto a su propia forma de relacionarse con otro y volver a pensar conceptos como lo normal, y lo diferente, cuestionándolos como conceptos absolutos y definitorios de una identidad individual.

Palabras clave: creación escénica, identidad, neurodiversidad, vínculo fraternal, documentalidad, narrativas fantásticas.

Para el niño ave que me enseñó a volar. Que sus alas lo lleven más alto cada día.

*Y para una niña robot que creía necesitar una coraza metálica para enfrentar su mundo.
Para que recuerde quitársela de vez en cuando.*



Agradecimientos

El Hombre Ave voló alto, dando vueltas a la cúpula encima de la cueva. El calor dentro del Robot se transformó pronto en un sentimiento de nostalgia que no comprendía, seguido de pánico.

- ¡No te vayas! ¡No me dejes aquí! ¡No me dejes aquí solo! - Gritó hacia arriba.

El pánico incrementó ya que, desde el pasadizo de piedra, se escucharon los siseos y gruñidos de los Lagares, quienes venían a revisar el alboroto generado.

El Robot levantó los brazos y cerró los ojos, preparándose para el inminente ataque. De pronto, sintió como si alguien hubiera hecho desaparecer el piso, pero para su sorpresa, no estaba cayendo, sino subiendo. Abrió los ojos y miró hacia arriba, viendo las alas del Hombre Ave cubriéndolo, llevándolo cada vez más alto.

-¿No creías que te iba a dejar después de haberme salvado no?- Le dijo, sonriendo.

El Robot sonrió de vuelta.

Al igual que el Robot hubiera perecido en las fauces de un Lagares sin la ayuda del Hombre Ave, este texto, y el proceso escénico del cual nace, hubieran sido imposibles sin la ayuda de muchas personas, a quienes quisiera agradecer.

A mi papá y a mi mamá: Gracias por darnos a Alfredo y a mí no solo sus nombres, sino su cariño, sus errores, sus aciertos, y, sobre todo, su amor incondicional. Gracias también por darnos el uno al otro.

A mis hermanas, Dani y Mica, por estar siempre tan cerca, a pesar de tenerlas lejos.
Gracias por enseñarme que estar ahí no se mide en distancia.

A Ingrid, Ally, Emilio y Ale por aguantarme por los últimos 5 años.

A Sebas por no dejarme sucumbir a la desesperación de no saber qué hacer.

A Miguel por estar ahí en mis dudas, cuestionamientos y crisis constantes, y por compartir mis alegrías.

A Marissa, mi asesora, por confiar en mis impulsos e instintos, y por orientarlos con cariño y honestidad cuando era necesario. Gracias por confiar en mí y en este proyecto.

Y, por sobre todo, a Afi. Si algún día lees esto, gracias por la disposición, las reflexiones, los mundos fantásticos, las risas, y por ser mi consejero y compañero eterno. Gracias por ser tú. Todo esto es tan tuyo como mío.

Índice

Resumen	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Índice de tablas	viii
Índice de figuras	ix
Índice de anexos	xi
Introducción	1
Capítulo 1: Marco conceptual y estado del arte. O qué teorías, conceptos y referentes necesitas conocer para entender todo esto un poco más	10
1.1. Marco conceptual	12
1.1.1. Subjetividad, perspectivas y realidad	12
1.1.2. Identidad en vínculo	16
1.1.3. Identidad performativa	18
1.1.4. Neurodiversidad	20
1.1.5. El documental subjetivo	24
1.1.6. Lo real en lo fantástico	29
1.2. Estado del arte y referentes artísticos	32
1.2.1. Referentes escénicos y literarios	32
1.2.2. Referentes audiovisuales	39
Capítulo 2: Metodología. O cómo implementar herramientas para ver a Alfredo e Inés convertirse en seres fantásticos	42
2.1. Enfoque y lugar como investigadora	43
2.2. Matriz metodológica	45
2.3. Análisis metodológico	47
2.3.1. Herramientas desde lo documental	47
2.3.2. Herramientas desde la fantasía	51
Capítulo 3: Alfredo e Inés. O de qué maneras aportan los elementos documentales en la escenificación de identidades.	69
3.1. ¿Quién es Alfredo? ¿Quién es Inés?	70
3.1.1. La entrevista: Alfredo es... Inés es... Ellos son...	71
3.1.2. El cuerpo en escena: ¿Quién eres? Eso lo sabes tú, no yo	76
3.2. Objetos que performan	82

3.2.1. Fotos que revelan un pasado compartido	82
3.2.2. Nuestra casa como espacio simbólico	85
3.3. La performance de la edición	87
Capítulo 4: El Hombre Ave y el Robot. O de qué maneras aporta lo fantástico en la escenificación de identidades	91
4.1. Máscaras que ocultan y revelan	92
4.1.1. La máscara como entrada a lo fantástico	92
4.1.2. Cambios de máscara: Somos Hombre Ave, Robot, Magmos y Lagares	96
4.2. El <i>stop motion</i> como mecanismo de escenificación de lo fantástico	104
4.2.1. Stop Motion como recurso audiovisual: Animamos personajes	106
4.2.2. Stop motion como recurso escénico: Jugamos con muñecos	111
4.3. El juego escénico como entrada a lo fantástico: Volvemos a la infancia	114
4.4. De mundos paralelos a mundo compartido: Lo fantástico como espacio para el vínculo	118
Capítulo 5: Neurodiverso, neurotípica	123
5.1. Inés piensa a Alfredo	126
5.3. Inés escribe lo que cree que Alfredo piensa	130
5.4. De lo personal a lo universal: Repensando categorías e identidades	135
Conclusiones	141
Referencias bibliográficas	151
Anexos	157

Índice de tablas

Tabla 1. Matriz metodológica

46



Índice de figuras

Figura 1. Afiche de la primera muestra abierta, 2 de julio de 2021	8
Figura 2. Primera versión de la obra completa	9
Figura 3. Inés edita en una toma de video-bitácora personal	50
Figura 4. Afiche de “El niño ave y el robot” (2019)	51
Figura 5. Lagares dibujados por Alfredo durante proceso de “El niño ave y el robot” (2019)	54
Figura 6. Magmo dibujado por Alfredo durante proceso de “El niño ave y el robot” (2019)	55
Figura 7. Fotografía tomada en la quinta sesión del módulo 1.	60
Figura 8. Inés y Alfredo improvisan una escena en el jardín	63
Figura 9. Alfredo e Inés usan las máscaras de las cuatro razas	64
Figura 10. Escenas de <i>stop motion</i> tomadas de la obra. (1)	65
Figura 11. Escenas de <i>stop motion</i> tomadas de la obra. (2)	65
Figura 12. Alfredo nos muestra un cómic de monstruos en su habitación	77
Figura 13. Inés mira a la cámara mientras es descrita por su familia a través de voz en off.	81
Figura 14. Dos tomas seguidas de la pieza. En la primera, vemos una fotografía antigua de los cuatro hermanos, seguida por la segunda en dónde vemos al niño, de cuyo corazón, fruto de los rugidos del Magmo, “brotó miedo... un deseo frenético por escapar” (1)	83
Figura 15. Dos tomas seguidas de la pieza (2)	83
Figura 16. Foto familiar vista en escena durante la introducción	85
Figura 17. Alfredo e Inés crean una narrativa fantástica en el jardín	86
Figura 18. Hombre ave vuela (manejado por Alfredo) con un fondo de fotos familiares	87
Figura 19. Alfredo y yo revisamos una escena editada durante el módulo 3	89
Figura 20. El Hombre Ave y el Robot compartiendo reflexiones en una sesión del módulo 1	95

Figura 21. Inés usa la máscara del Robot.	97
Figura 22. Alfredo usando la máscara del Hombre Ave.	97
Figura 23. El Hombre Ave y el Robot discuten qué hacer	99
Figura 24. Alfredo grita como un Magmo durante el módulo 2	101
Figura 25. Inés usa las máscaras de Magmos y Lagares	103
Figura 26. Inicios de exploración del <i>stop motion</i> como recurso	105
Figura 27. Robots construyendo y compitiendo por eficiencia en la ciudad metálica	107
Figura 28. Muñeco de plastilina del Lagares final.	109
Figura 29. Hombre Ave crea amigos con su magia.	110
Figura 30. Revelación del artificio detrás del recurso de <i>stop motion</i>	111
Figura 31. Jugando a la captura del Hombre Ave	113
Figura 32. Última toma de <i>stop motion</i> realizada. Muñecos manchados por uso	114
Figura 33. Alfredo e Inés juegan a ser Magmos	116
Figura 34. Juego de persecución entre Hombre Ave y Lagares durante el módulo 2	117
Figura 35. Alfredo e Inés, 2006	121
Figura 36. Alfredo y yo, 2002	127
Figura 37. Inés y Alfredo	140
Figura 38. El Hombre Ave y el Robot	140

Índice de anexos

Anexo 1. Guía de entrevistas a familiares	157
Anexo 2. Guía de entrevista final a Alfredo	158
Anexo 3 Cronograma de trabajo para módulo 1 del laboratorio	159
Anexo 4. Cronograma de trabajo para módulo 2 del laboratorio	160
Anexo 5. “El Hombre Ave y el Robot” link del video completo	162



Introducción

Había una vez dos hermanos.

Que, a pesar de estar uno al lado del otro, se sentían solos.

Cada uno encontró un amigo en su soledad, las hicieron suyas. Y de su soledad brotaron bosques encantados, montañas altas, lagos enormes, árboles infinitos.

Mundos diferentes, paralelos, pero hermosos.¹

Hace más de 20 años que convivo con un hermano neurodiverso. Uno podría asumir que lo conozco a profundidad, y estaría parcialmente correcto en hacerlo. A pesar de ello, sería equivocado pensar que el proceso de entendimiento se dio puramente como consecuencia del tiempo que llevamos juntos. Este fue paulatino y se vio alimentado de un sinfín de libros, textos, artículos, documentales y películas que hablaban sobre el espectro autista, sobre el Asperger, sobre la neurodiversidad: sobre personas como Alfredo. En el pasado, mi mente racional, y mi frenesí por entender, me incitaban a creer que la teoría sería suficiente para hacer sentido de sus ruidos extraños, su falta de comunicación y su actitud fastidiosa. Claramente, no lo eran. Finalmente, fue mi acercamiento directo a la fuente lo que proveyó un entendimiento más profundo y una comprensión de que, finalmente, el “comprender” lo que sea siempre está condicionado fuertemente por una visión subjetiva del mundo.

En el 2019, nos embarcamos en nuestro primer proceso escénico, el cual decantó en *El niño ave y el robot*, una obra teatral que partía de un mundo mágico de 4 reinos creada por Alfredo y habitada por monstruos y seres fantásticos: Los pacíficos hombres ave, los racionales y egocéntricos robots, los Lagares feroces y los Magmos de lava despiadados. De

¹ Como introducción a cada sección de este texto encontrarán, en cursiva, fragmentos tomados directamente de la narrativa fantástica creada conjuntamente por Alfredo y yo como parte del laboratorio de creación.

la historia, no sólo emergió el mundo fantástico que habitaba dentro de la imaginación de Alfredo, sino también una profunda consciencia de que la teoría, aunque útil, no me daría la comprensión que yo buscaba. Asimismo, a través de la escena, tal vez habíamos encontrado una vía para compartir mundos, perspectivas y emociones. Esta experiencia nos hizo crecer a ambos inmensamente y fortaleció nuestro vínculo de una forma que verdaderamente nunca habría predicho. He visto en los últimos años a Alfredo crecer de un adolescente tímido y algo retraído a un ser humano excepcional. Lo interesante de su crecimiento tal vez yace en mi propia consciencia de lo siguiente: no es que Alfredo, a raíz de la obra, se convirtió en un ser excepcional. Siempre lo fue, y la obra me permitió, a mí y a mi familia, darnos cuenta de ello. Paralelamente, mi motivación para esta investigación también nace de otro descubrimiento: en el crecimiento constante de Alfredo veo reflejado el mío. Tal vez mucho separa mi mundo interno del de Alfredo, pero lo que nos permitió, y continuará permitiendo el arte escénico, es la generación de un espacio de encuentro: un punto de conversación entre nuestras subjetividades, una nueva forma de vincularnos, y seguir creciendo juntos.

Así, en base a esta necesidad continua de entenderlo, entenderme, y entendernos, es que nace esta investigación, la cual plantea responder a la pregunta: ¿de qué maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en una creación colaborativa que se nutre del género documental y fantástico e interactúa con elementos audiovisuales? Como está indicado por la pregunta, la escenificación del vínculo partió de dos grandes entradas: lo documental autobiográfico, y las narrativas fantásticas. Cada una de las entradas contó con mecanismos metodológicos y herramientas que facilitaron su desarrollo.

La principal herramienta para el aspecto documental fue la implementación de entrevistas a cuatro miembros de nuestra familia nuclear: nuestros padres, Alfredo e Inés, y nuestras dos hermanas mayores, Daniela y Micaela. Asimismo, también se realizó una video-

bitácora durante los ensayos y un registro audiovisual durante todo el proceso, así como entrevistas informales a Alfredo al final de cada sesión. Por otro lado, la principal herramienta metodológica referida a lo fantástico fue el desarrollo de un laboratorio de creación y exploración dividido en tres módulos, el cual partió del universo fantástico creado por Alfredo. El primer módulo contó con 6 sesiones durante las cuales se desarrolló la narrativa fantástica a través de ejercicios narrativos, exploraciones escénicas y creación conjunta. En el segundo, durante 18 sesiones se buscó encontrar mecanismos para la escenificación de la narrativa que incluyeron: exploración oral y corporal para la construcción de los personajes, uso de máscaras, improvisación de escenas y juego escénico. Asimismo, también implementé dinámicas prestadas del universo audiovisual, entre ellos el *stop motion*, para probar distintos métodos de escenificación de lo fantástico. Finalmente, el tercer módulo sistematizó el proceso escénico configurando y construyendo, a partir del material generado en los dos primeros módulos, las entrevistas, y el registro audiovisual, una obra escénica y audiovisual titulada *El Hombre Ave y el Robot*, la cual tuvo su primera muestra abierta el 2 de julio del 2021.

Considero importante mencionar mi motivación para incluir conceptos como la subjetividad y la identidad en la presente investigación. Mi preocupación constante durante el proceso realizado en el 2019, y que aún cargo conmigo, son las dudas éticas de plasmar en escena una visión subjetiva de lo que Alfredo es. Ruth Raynor explica que “simplemente 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 cómo se organiza, presenta o reciben las escenas” (2019). Como reflejo de las palabras de Raynor, el escenificar las criaturas fantásticas que Alfredo compartía conmigo, o alguna frase dicha por él respecto a su propia perspectiva de vida sin entender, o darle una razón, no sería suficiente, y correría el riesgo de recaer en el estereotipo de lo que

es, o lo que significa, Alfredo. Debía establecer una línea como directora. Así comenzó el difícil proceso intelectual y emocional de usar esta información para convertirla en obra. 4 reinos. Magmos llenos de ira. Lagartos feroces. Mi necesidad de control. Su necesidad de expresarse. Hombres aves pacíficos y libres ¿cómo retratar fielmente una relación tan compleja como aquella entre ese niño ave y yo, el ser humano aparentemente robot?

Escenas y momentos se fueron construyendo a partir de la colaboración, la improvisación y el juego. Mientras más jugábamos, hablábamos y dibujamos, no solo se generaba más material, sino que crecía esa confianza que abría la puerta hacia la creación de aún más material. Las representaciones y presentaciones en escena eran, entonces, no una representación “fiel” de la vida de Alfredo o de la mía, sino un reflejo de este compañerismo. Las dudas, sin embargo, persisten, y considero importante que persistan: ¿es éticamente cuestionable plasmar ciertas cosas? ¿El ver reflejado sus comportamientos afectaría negativamente a Alfredo y su imagen de sí mismo? ¿A mí? ¿Estoy haciendo esto por las razones correctas? ¿Verdaderamente quiero representar a Alfredo para explorar nuestra relación o para causar impacto en el espectador? El generar una investigación que parta de estas dudas y de cómo afecta mi propia subjetividad, y la de otros, en el trabajo, tal vez sea el camino que necesito para reconciliarme con mi propio rol en la exploración con Alfredo y con el mundo complejo de perspectivas y fantasía que nos rodea.

Si bien, ya he hablado de la motivación personal que empuja esta investigación, la considero relevante más allá de mi vínculo personal con ella. En una sociedad que muchas veces evade los espacios de expresión, y diferencia a personas como Alfredo, es relevante explorar perspectivas como las suyas, y cómo estas están en constante relación con las subjetividades que hay a su alrededor. Asimismo, la participación activa de Alfredo como creador protagónico de las narrativas, plantea un punto relevante: la puesta en valor de todas las perspectivas y todas las subjetividades involucradas.

Es en este punto donde la investigación también encuentra justificación en su valor para las artes escénicas debido a las oportunidades que ofrece el espacio escénico como espacio de inclusión. Tomás Motos-Teruel (2017), citando a Víctor Turner, sugiere que el teatro es único en su capacidad para crear un contexto social que promueve la liminalidad. En este espacio liminal, las normas, relaciones de poder y jerarquías sociales pueden ser suspendidas, o hasta invertidas (p. 221). 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. Así, el arte escénico se convierte, no sólo un espacio de crecimiento y libertad para el sujeto neurodiverso, sino un espacio reflexivo para la sociedad.

El presente documento está segmentado en cinco capítulos. Durante el primero, se establecerá el marco conceptual que encuadra esta investigación y que incluye conceptos como el de la subjetividad y su vínculo con la concepción de realidad inflexible, así como con la dimensión afectiva del sujeto, la identidad como fenómeno relacional y performativo, la neurodiversidad, lo documental en relación a lo audiovisual y lo escénico y lo fantástico como revelador de realidades. Consecuentemente, se pasará a desglosar un estado del arte relacionado con esta investigación. Este oscila por temáticas como la autobiografía, familia e identidades en escena, lo escénico, lo audiovisual, y la forma en que se relacionan ambas disciplinas, la neurodiversidad, lo fantástico y referentes audiovisuales relevantes para la investigación. El segundo capítulo se referirá a la metodología aplicada, y buscará analizar las herramientas aplicadas según las dos entradas a la exploración del vínculo: lo documental y lo fantástico. Asimismo, se comentarán algunos de los retos y hallazgos enfrentados al implementarla. Por ello, si bien el capítulo 2 ofrece la vía metodológica aplicada, su extensión y desarrollo también comienzan a esbozar resultados sobre la aplicación de la metodología, y sobre las reflexiones que brotaron de esta.

El tercer capítulo, titulado “Alfredo e Inés”, buscará identificar y explorar las formas en que las herramientas referidas a lo documental aportaron a la escenificación de identidades multi subjetivas: entre ellas, la entrevista y la perspectiva de un “otro”, la construcción performativa a través de la presencia del cuerpo real, el objeto como revelador de identidades (como las fotos familiares, los objetos cotidianos y el espacio), y la edición audiovisual como elemento que configura las identidades planteadas escénicamente. Similarmente, el capítulo 4, titulado “El Hombre Ave y el Robot” buscará, a través de una exploración de las herramientas y mecanismos relacionados a la entrada de lo fantástico, identificar y explorar las formas en que estos aportaron a la escenificación de identidades y se presentaron en escena. Este capítulo explorará los hallazgos relacionados a mecanismos de entrada a lo fantástico como el uso de la máscara, el *stop motion*, el juego escénico y la improvisación. Asimismo, se examinará lo fantástico como espacio para el vínculo fraternal, y cómo esta entrada se ofrece como una forma de adentrarnos en la visión poética del individuo, y a la dimensión afectiva de la relación entre Alfredo y yo.

El capítulo 5, titulado “Neurodiverso, neurotípica” explorará la representación escénica de mi relación fraternal con Alfredo desde lo personal hacia lo universal. Se buscará reflexionar sobre el efecto que ha tenido en mí y en Alfredo abordar este proceso escénico y, a través de ello, identificar como lo escénico puede llegar a aportar a reflexiones sobre categorizaciones absolutas, concepciones de un otro, y las categorías a las cuales pertenece. En un primer momento, exploraré la evolución de mis propios pensamientos respecto a Alfredo, y, al hacerlo, una evolución de mi concepción de lo neurodiverso. Consecuentemente, analizaré el efecto del proceso escénico en Alfredo desde mi propia subjetividad. Finalmente, a raíz de las reflexiones, buscaré indagar respecto a cómo este proceso personal puede llegar a hablarnos universalmente sobre lo neurodiverso, sobre su representación y sobre las relaciones humanas en sí.

Hay mucha dificultad en escribir desde la vulnerabilidad que carga consigo el involucramiento personal en lo estudiado. El texto que estás a puertas de leer parte, sin lugar a dudas, parte de lo vulnerable y de lo personal. Creo que es necesario, y justo, que lo haga. Si bien la investigación académica, muchas veces da pie a un distanciamiento y una búsqueda por objetividad, lo que ofrece una investigación desde las artes, es finalmente, un conocimiento vulnerable del que observa, que ya no sólo observa, sino es parte clave del desarrollo de la investigación. Alfredo es mi hermano y, por el hecho de que esta relación existe hace más de 20 años, las reflexiones que brotaron de esta investigación preceden su concepción como un estudio académico. Sería contraproducente, e imposible para mí, no ser vulnerable al escribir sobre nosotros.

Antes de dar inicio a este texto, por ello, ten en cuenta que este es, irónicamente, un caso de estudio de la complejidad de lo subjetivo. Este, y el proceso y obra de dónde nacen las reflexiones escritas a continuación, son, finalmente, fruto del amor que le tengo a Alfredo: un sentimiento que es quizás el epítome de lo subjetivo y lo vulnerable. Es importante resaltar, asimismo, que lo que busca este texto no es ofrecer una visión absoluta de lo que es la subjetividad, la identidad, la neurodiversidad, la escenificación, y más importantemente, quiénes somos Alfredo y yo. Por el contrario, que sea un paso más hacia la reflexión y la consciencia de que vivimos en un mundo subjetivo, parcial y que nuestra forma de relacionarnos siempre partirá de perspectivas, mundos y vivencias únicas. Queda en nosotros encontrar mecanismos de comunicación, puntos de encuentro y formas de querer que partan de vivencias individuales y, al hacerlo, encuentren un camino para la universalidad del amor.

Figura 1

Afiche de la primera muestra abierta, 2 de julio de 2021.²



² El link a la primera versión de la obra completa también se encuentra en el anexo 5.

Figura 2:

Primera versión de la obra completa



Nota. Hacer click derecho sobre la figura lleva al enlace de YouTube de la obra, la cual recomiendo ver antes de leer este texto.

Capítulo 1: Marco conceptual y estado del arte. O qué teorías, conceptos y referentes necesitas conocer para entender todo esto un poco más

El ser robótico se sintió dejado a su suerte. El dolor de la soledad lo volvió frío: al clima, a sus alrededores, y a la emoción. Su razonamiento maquinario le indicó que debía crear para sobrevivir.

Se fue a otra tierra y fundó en ella el reino de los arquitectos, una raza de hombres máquina con conciencia, y sumamente inteligentes. Maestros de la construcción, cayeron poco a poco víctimas de su ego, siempre compitiendo para ver quien construía la mejor máquina. Su apertura a la innovación creció paralela a su aversión por la vulnerabilidad.

Un deseo por crear cosas nuevas, y un afán de superarlas una vez terminadas.

A veces soy un ser robótico. Guiado por una racionalidad que le da seguridad, este ser se ve en la necesidad de indagar, aprender y protegerse de lo desconocido a través de una entrada racional a lo que desconoce. Este capítulo, de alguna forma u otra, es un reflejo de ello.

Previo a partir con un acercamiento más práctico a las preguntas de investigación, considero importante establecer un marco conceptual y genealógico de los conceptos, impulsos y referentes que guiaron la investigación. Recordemos, entonces, lo que buscamos:

¿De qué maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en una creación colaborativa que se nutre del género documental y fantástico e interactúa con elementos audiovisuales?

La pregunta es compleja, y contiene muchas capas explícitas: vínculo, neurodiverso, documental, narrativas fantásticas. Asimismo, contiene en sí misma conceptos implícitos que, al intentar responder la pregunta, aparecen: identidad y subjetividad. Como el robot que debe

crear para sobrevivir, creo que es necesario dismantelar para comprender. En base a esto a continuación plantearé un marco conceptual de los términos que utilizaré y las herramientas que es necesario emplear. Por ello, el presente capítulo intentará demarcar los conceptos que utilizaré a través de teoría relevante. Entre estos conceptos se explorará la subjetividad y su vínculo con la generación de una realidad parcial, así como con la dimensión afectiva del sujeto: el concepto de identidad y su relación con el vínculo y lo performativo: lo neurodiverso y lo neurotípico, y por último una exploración teórica de las dos entradas de exploración al vínculo: lo fantástico y lo documental.

*Curioso, y por ello solo, el robot caminó y caminó. Dejando atrás altos edificios, calles rectas y máquinas frías llegó al borde del reino de los arquitectos. Fue ahí dónde, en su interior, sintió otra emoción que lo detuvo: El miedo a lo desconocido.*³

Como seres humanos, es difícil lanzarse a lo desconocido sin algún tipo de coraza metálica de protección. Para el ser robótico que a veces soy yo, esta coraza tomó forma en los referentes que inspiraron y guiaron tanto la metodología, como el producto final de la investigación. Por ello considero relevante, en la segunda parte de este capítulo, hacer una genealogía que permita dejar rastro de las obras escénicas, audiovisuales y literarias que han lidiado con temáticas, formas de creación y/o estéticas similares a la presente investigación. Primero, haré un tránsito por los referentes relacionados a lo escénico y lo literario tocando temáticas que van desde la autobiografía, familia e identidades en escena, la neurodiversidad, el encuentro entre lo audiovisual y lo escénico, y lo fantástico. Consecuentemente, se mencionarán y explorarán referentes desde lo audiovisual, y cómo a través del género documental, también se han tratado temáticas y formas similares.

³ Texto tomado de la narrativa fantástica en el que se describe al Robot dejando su lugar de origen.

1.1. Marco conceptual

1.1.1. Subjetividad, perspectivas y realidad

Uno de los conceptos claves de dónde parte la presente investigación es la subjetividad, y su vínculo con las perspectivas personales y con la construcción de realidades. En esta sección, se planteará presentar dicho concepto a través del enfoque de distintas disciplinas: entre ellas la filosofía, la antropología, las ciencias, y la psicología.

En su análisis del concepto de subjetividad, el filósofo Hubert Schwyzer (1997) argumenta que, según Descartes, en el individuo operan dos realidades discretas: la primera es un mundo interno enteramente subjetivo. Esta realidad sólo es conocida internamente, y no hay duda sobre lo que es: es exactamente como aparenta a su poseedor. Por otro lado, la realidad “externa” contiene exactamente lo opuesto: elementos en un espacio determinado, con características individuales. Esta realidad es imposible de conocer enteramente, pues estará sujeta a la realidad interna de cada individuo, a través de la cual este la conocerá. Por ende, rehúye la objetividad (Schwyzer, 1997).

Kant, por el otro lado, argumenta en contra de esta afirmación, la cual presupone que el mundo externo se conoce sólo a partir del interno. Para Kant, esta segunda realidad resulta problemática, pues la primera (la interna) también es moldeada por los objetos, y experiencias que se experimentan en la segunda realidad. Por ende, mientras que la filosofía de Descartes no permite la interferencia del mundo interno en el exterior, Kant insiste en que sin el mundo espacial no existiría pensamiento, ni experiencia, y, por ende, no existiría conocimiento consciente de nuestro mundo interno. De igual manera, el mundo “real, no-psicológico” no es independiente del pensamiento y la experiencia (Schwyzer, 1997). Así, puedo señalar que el mundo trascendental depende, y se forma, por la posibilidad de pensamiento y experiencia que efectúa el individuo.

La subjetividad también ha sido explorada desde las ciencias y la psicología. En su artículo “Ontological subjectivity”, Thomas Natsoulas (1991), argumenta a favor de la introducción de la subjetividad como concepto relevante y ontológico en el campo de las ciencias. Citando a John Searle, establece:

Me parece un error que la definición de realidad excluya la subjetividad. Si "ciencia" es el nombre de la colección de verdades objetivas y sistemáticas que podemos afirmar sobre el mundo, entonces la existencia de subjetividad es un hecho científico objetivo como cualquier otro. Si un relato científico del mundo intenta describir cómo son las cosas, una de las características del relato será la subjetividad de los estados mentales (p. 176).

Así, lo anterior ratifica la idea Kantiana de la subjetividad: el mundo no se conoce objetivamente y un relato de lo que “es” o “no es” estará fuertemente influenciado y será indesligable del pensamiento y experiencia individual: por la subjetividad.

Renato Rosaldo, antropólogo, también discute la relación entre subjetividad y realidad en su libro *Cultura y verdad* (1989). La consciencia del quiebre de la objetividad en la era de la post-verdad y de la perspectiva subjetiva, así como la evolución de los estudios culturales, ha permitido un desgaste de “las concepciones de verdad y objetividad que alguna vez fueron dominantes” (p. 41). La verdad como monopolio, así, ha perdido vigencia. De alguna manera, conceptos antes establecidos como objetividad, neutralidad e imparcialidad, finalmente también constituyen posiciones subjetivas. Así, aquellos que antes eran “observados” se ven ahora posicionados, bajo el concepto de un mundo subjetivo, con verdades y perspectivas igual de válidas que las del “observador”. Para el propósito de la presente investigación, esta ruptura de jerarquía y el partir de diferentes visiones subjetivas del mundo, todas conteniendo su cuota de verdad, permitió un abordaje del vínculo fraternal

en escena que ratifica la necesidad, como seres humanos, de considerar la realidad como flexible y moldeada por experiencias individuales.

En base a todo lo antes expuesto, para el propósito del presente trabajo, se tomó el concepto de subjetividad como aquellos pensamientos y experiencias que son moldeados por el mundo “externo” y habitan en el “interno”. De igual forma, son moldeados por el “interno” y conviven en nuestra concepción del mundo “externo”.

1.1.1.1. La subjetividad y la dimensión afectiva. Edith Calderón Rivera, en su artículo “Universos emocionales y subjetividad” (2014), propone la dimensión afectiva como un elemento central en la cultura, y en nuestro abordaje de la subjetividad. Según la autora, esta permite construir una ligadura entre lo psíquico, lo individual y lo social.

El artículo afirma que la subjetividad desde donde partimos al intentar describir lo que constituye la dimensión afectiva, y las emociones y pasiones que la constituyen, nace también de una dicotomía teórica que la problematiza: primero, una concepción de lo emocional como área que se encuentra en el individuo, “... en su interior, en su fisiología, biología y subjetividad”, y el segundo, su inclusión como parte del análisis social “asociadas a la objetividad, a los procesos culturales y públicos” (p. 20). A través de una exploración reflexiva desde ambas entradas, la autora trata de delimitar un marco que elimine esta disyuntiva y ayude a tender puentes entre ambos dominios para poder entender a mayor profundidad el problema.

Si bien, algunas emociones son específicas a algunas culturas, épocas o encuentros sociales, la autora aboga por una condición estructural universal de la dimensión afectiva a partir de la falta de registro etnográfico de sociedades humanas “...sin parentesco o universos simbólicos emocionales” (Calderón, 2014, p. 21). Esto de alguna manera también implica una universalidad en la regulación social: una normativa de reglas culturales aparentemente universales. Así, si bien las emociones específicas serán experimentadas de

formas diferentes según las normas culturales de una sociedad, la dimensión social como espacio de intercambio simbólico y encuentro de subjetividades es universal. Similarmente, esta dimensión es parte clave de nuestros universos de representación, de nuestros imaginarios sociales y un punto de encuentro entre nuestro mundo interno y el externo, reanimando los términos Kantianos descritos más arriba.

Para el propósito de la presente investigación, y la exploración escénica de la subjetividad en la que se enmarca, fue importante considerar la dimensión afectiva. Muchas veces, esta es la que servirá como entrada a la subjetividad de Alfredo, y mi propia posición subjetiva como performer, como directora, como investigadora y, por, sobre todo, como hermana. El intentar conocer esta subjetividad, especialmente la de alguien con el que he ido construyendo vínculos tan fuertes a nivel emocional, a través de nuestras dimensiones afectivas, será especialmente relevante. Al pertenecer a la misma sociedad y cultura, y haber tenido una infancia compartida, fue especialmente interesante notar también las similitudes en las emociones que experimentamos individualmente. Asimismo, al explorar nuestras subjetividades a partir de lo afectivo, la investigación buscó llegar a cuestionar el paralelismo exacto entre nuestras dimensiones emocionales individuales, y como esto finalmente también afecta al vínculo entre ambos.

Es importante notar, asimismo, que la dimensión afectiva proviene tanto del individuo, como del individuo en relación con otra persona. Muchas veces, como menciona Calderón Rivera, el trato que se le da a la dimensión emocional dependerá del contexto y cultura que traen consigo los analistas, no necesariamente lo que viven sus sujetos de estudio (2014). Esto, por la presencia de una subjetividad moldeada por reglas culturales específicas, constituirá una presencia de juicios y valores. Debido a ello y para el propósito de esta investigación, fue clave establecer una metodología que no se preste al análisis

unidireccional de la dimensión afectiva de Alfredo, sino que lo haga a través de un análisis conjunto de espacios emocionales compartidos.

1.1.2. Identidad en vínculo

Isidoro Berenstein, psicoanalista argentino especializado en familia, describe la historia de la noción de vínculo en dos etapas centrales: la pre-historia y la historia. Con el término prehistoria, se refiere al concepto como sinónimo de relación, estable y persistente en el tiempo. Por otro lado, el segundo momento histórico, y el cual se utilizó para el propósito de la presente investigación, define el concepto de vínculo a partir de una estructura de tres términos: los dos yoes autónomos (o individuos en relación), y un conector o intermediario (2009). Este conector se refiere a la manera particular de vinculación entre estos dos yoes. Según Berenstein (2009), el ingresar a la relación configura a los dos yoes de tal manera que ya no están constituidos solo por su autonomía, sino que son moldeados por el conector y se convierten en dos yoes alternos. La presente investigación tuvo como eje central el explorar la escenificación de un vínculo fraternal a partir del complejo de subjetividades que lo moldean. Así, es imperativo enmarcar este concepto.

Como bien establece Bernestein (2009), la particularidad del vínculo también yace en cómo afecta la autonomía del yo y genera uno alterno, moldeando así las identidades individuales de los sujetos en relación. Así, uno también podría relacionar su postura con la de Judith Butler (1988) quien afirma “que el «yo» no tiene una historia propia que no sea también la historia de una relación —o un conjunto de relaciones— con una serie de normas” (p.19) Así, Butler introduce no solo la creación de la identidad en relación con otro, sino en relación con el entorno social y las normas sociales que lo componen. Para esta investigación, entonces, se tomó el vínculo como aquella relación entre dos “yoes” que al relacionarse generan “yoes alternos” que dialogan constantemente con las normas sociales que los rodean.

La identidad como concepto es un fenómeno subjetivo, el cual se construye simbólicamente en interacción con otros. De igual manera, la identidad personal también se liga con el sentido de pertenencia a distintos grupos socioculturales con los que consideramos que compartimos características en común, por ejemplo, la calificación de neurodiverso, o neurotípico.

Carolina de la Torre (2001) plantea la siguiente definición de identidad personal y colectiva, la cual fue de especial utilidad para la siguiente investigación:

Cuando se habla de la identidad de un sujeto individual o colectivo hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios[...] Si se habla de la identidad personal, aunque filosóficamente se hable de la igualdad consigo mismo, el énfasis está en la diferencia con los demás: si se trata de una identidad colectiva, aunque es igualmente necesaria la diferencia con “otros” significativos, el énfasis está en la similitud entre los que comparten el mismo espacio sociopsicológico de pertenencia (p. 201).

Así, uno podría encontrar la relevancia de los conceptos de vínculos (con el otro y con el entorno social) en su rol dentro de la generación de identidades individuales y colectivas. A partir de la escenificación desde diferentes entradas y subjetividades, del vínculo fraternal se exploraron paralelamente, no sólo la identidad del “yo” intermediario, sino cómo nuestra identificación individual en categorías pre-establecidas (como lo son neurotípico y neurodiverso, entre otros) afectan y moldean el vínculo.

Para explorar un poco más este concepto, y su estrecho vínculo con la identidad, me permito nuevamente prestarme del rol de la dimensión afectiva en la vinculación según Calderón Rivera (2014). Esta afirma que la dimensión afectiva “constituye un punto de enlace entre el psiquismo, del individuo y la sociedad a partir del intercambio afectivo significativo” (p. 21), y que esta debe de ser entendida como el sitio de decantación de los universos emocionales simbolizantes de los individuos. Es a través de la dimensión afectiva que intercambiamos vivencias, emociones y afectos con un otro y así, se nos permite establecer los vínculos que dan cuenta y sentido de la realidad (p. 25). De esta forma, conocer el vínculo fraternal en esta investigación a partir de las dimensiones afectivas que compartimos como hermanos, fue relevante para la exploración continua de las visiones subjetivas sobre nosotros, y como componen nuestra identidad.

1.1.3. Identidad performativa

Richard Schechner (2012), teórico de la performance, la define como “conductas restauradas’, ‘comportamientos hechos dos veces’, acciones performadas que las personas entrenan y ensayan” (p. 28). De forma similar Diana Taylor (2012), prestándose de la conceptualización de Schechner, propone la performance como comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido.” (p. 22). Al proponer una conducta repetida, ambos autores no se refieren a una acción necesariamente conscientemente generada, sino una consecuencia cultural de repetición basada en nuestros entornos culturales y sociales, que se reflejan al aparecer en la acción individual. Así, nuevamente citando a Taylor, “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (p. 23). Así el individuo, a través de la acción reiterada, revela tanto un posicionamiento cultural, como una identidad individual. En el caso de Alfredo, por ejemplo, su accionar podría revelar tanto características de lo neurodiverso,

como rasgos de personalidad que se oponen al estereotipo de esa categorización. Debido a lo anteriormente expuesto, uno podría afirmar que la identidad es, por definición, performativa.

Muchos teóricos han rescatado similitudes entre los conceptos de performance y teatralidad. Sin embargo, para el propósito de la presente investigación baso su diferencia en lo propuesto por Taylor: “La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que performance no necesariamente implica” (2009). El carácter documental de la investigación, arraigado en el hecho de que se busca construir escénicamente a dos individuos reales, quienes son los que verdaderamente accionan y conviven en su espacio cotidiano, requieren de esta diferenciación. Si bien uno podría cuestionar la aparición de elementos que devienen de la teatralidad y de una “construcción” (al representar a los personajes de la narrativa fantástica, por ejemplo), finalmente lo que se busca construir es esta relación real. Por ello, se indagará de qué formas se revelan las identidades individuales y colectivas a través de lo performativo.

Similarmente, será de especial relevancia identificar de qué maneras las “construcciones” fantásticas, y acciones performativas, se contraponen, en su “artificialidad”, a lo “real”. Como menciona Taylor (2009):

Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean "reales" o "verdaderas". Por el contrario, la idea de que la performance destila una verdad más "verdadera" que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, desde Artaud y Grotowski hasta el presente.

1.1.4. Neurodiversidad

Otro término relevante a delimitar es la neurodiversidad. En sí, tanto la neurodiversidad como lo neurotípico son términos difíciles de definir certeramente, ya que hacerlo presupone definir una forma de pensar “normativa”. Actualmente, no existe un consenso acerca de las características que definen el cerebro neurotípico. Como menciona Thomas Armstrong en su artículo “The Myth of the Normal Brain: Embracing Neurodiversity” (2015), no hay standard para el cerebro humano y, a pesar de la existencia de manuales de diagnóstico, aún existe bastante incertidumbre sobre cuándo un comportamiento de base neurológica cruza el umbral crítico de la variación humana normal a la patología. La incertidumbre y ambigüedad de términos médicos como Asperger, dislexia, déficits de atención, etc. se ha visto reforzada por el surgimiento, durante las últimas dos décadas, de estudios que sugieren que muchos trastornos, a pesar de traer consigo debilidades, también representan fortalezas para el individuo que las “padece”. Individuos en el espectro autista, por ejemplo, parecen tener fortalezas relacionadas con el trabajo con sistemas, personas con dislexia a veces poseen habilidades visuales-espaciales globales superiores. Asimismo, los investigadores han observado que los sujetos con trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH) y trastorno bipolar muestran mayores niveles de búsqueda de novedades y creatividad que sus pares “neurotípicos” (White & Shah, 2011).

Como resultado parcial de esta ambigüedad, y en búsqueda de una calificación que no describa las diferencias cognitivas como puramente un déficit, es que nace el término neurodiversidad. El origen del término se remonta a un discurso titulado "Don't Mourn for Us", pronunciado por el activista del autismo Jim Sinclair en la Conferencia Internacional sobre Autismo de 1993 en Toronto (1993). La palabra en sí fue utilizada por primera vez por la defensora de los derechos del autismo Judy Singer y el periodista de Nueva York Harvey Blume para articular las necesidades de las personas con autismo que no querían ser definidas

por una etiqueta de discapacidad, pero que encontraban orgullo en sus características y por ello deseaban ser vistas como neurológicamente diferentes (Armstrong, 2015). Como mencionan Orsini y Davidson (2013), el término se extiende más allá del espectro autista e incluye otras diferencias cognitivas y mentales y, en años recientes, ha sido apropiado por la comunidad para revalorizar el concepto del autismo y entenderlo más allá de una discapacidad cognitiva (pp. 8-9).

Por el contrario, para el propósito de la investigación se definirá la contraparte de la neurodiversidad de manera bastante amplia. Citando a Perszyk en la Enciclopedia de desórdenes del espectro autista (2013) una persona neurotípica es “un individuo médica y psicológicamente sano que demuestra un patrón normativo de neurodesarrollo” (p. 2032). La generalidad del término en sí, que presupone una universalidad en el término “patrón normativo”, también alude al hecho que la realidad, y lo normal, no son términos absolutos.

El valor de ambos conceptos, y su relevancia en la presente investigación nacen de la revalorización de la perspectiva neurodiversa, y en su estrecho vínculo con el planteamiento del concepto de subjetividad y realidad explicado más arriba. Si partimos desde la comprensión de que el mundo externo está condicionado por las subjetividades individuales, y al mismo tiempo las moldea, al escenificar un conjunto de perspectivas busco cuestionar la visión hegemónica de lo que es “normal” y aceptado. Similarmente, al escenificar conjuntamente una construcción de identidades a partir de una multiplicidad de subjetividades, busqué cuestionar qué es lo que moldea la identidad individual de un sujeto neurodiverso y de aquellos que se vinculan con él, y de qué manera las relaciones formadas se ven afectadas, positiva o negativamente, por concepciones sociales de lo que “neurotípico” o “neurodiverso” significan.

Como bien menciona el Dr. Antonio Damasio, neurólogo de la universidad de Iowa, la ciencia ya está aclarando y cuestionando el concepto de un cerebro “normal”. Al identificar

patrones cerebrales variados e infinitos, y vincularlos al comportamiento, se cuestiona constantemente este modelo hegemónico. A pesar de ello, agrega, sólo la sociedad puede decidir si acomoda, o relega, estas diferencias (Harmon, 2004).

El vínculo entre estos conceptos y la investigación podría no ser tan claro como aparenta. Alfredo, según las definiciones acordadas, es un sujeto neurodiverso. Al no pertenecer formalmente al espectro, yo sería una persona neurotípica. Podríamos decir que ambos somos individuos representativos de dichos conceptos, los cuales se contraponen lingüísticamente. ¿Convierte eso nuestras perspectivas y subjetividades en visiones ontológicamente contrastantes? Lo central en la presente investigación fue también el reflexionar respecto a los límites en la representación de las definiciones de ambos conceptos y cómo, finalmente, tanto como individuos autónomos, como individuos en relación, encontramos puntos de encuentro y contrastes que se extienden más allá de nuestra definición neuro-científica.

1.1.4.1. El espectro autista y el mundo interno. Me permito también indagar conceptualmente sobre la relación entre el espectro autista y el mundo interno del que hablaba Kant. Andrew Solomon, en su libro *Lejos del Árbol* (2012), escribe sobre la relación entre padres e hijos extraordinarios. Uno de los capítulos explora, a través de experiencias reales, la relación de padres con sus hijos dentro del espectro. Por ejemplo, Cece, una niña de 10 años de edad, ha hablado en oraciones completas sólo cuatro veces en toda su vida. A pesar de ello, las cuatro veces sus palabras fueron apropiadas y lúcidas según una mirada normativa. Según su madre, para Cece, la palabra hablada es el equivalente a tráfico automovilístico: muchas veces su mente le obstaculiza que las palabras que quiere decir, lleguen a su boca (Solomon, 2012).

Otro niño, Carly Fleischmann, no hablaba hasta que un día, a los trece años comenzó a escribir a computadora. Sus padres, cuenta Solomon, se sorprendieron al darse cuenta que

“dentro había una persona articulada, inteligente y emotiva” (Solomon, 2012, p. 275) quienes ellos no habían conocido. Esta clase de experiencias, a pesar de no ser evidencia empírica del funcionamiento de la visión neurodiversa, nos arrojan indicios de que, en muchos casos, el mundo interno de alguien dentro del espectro está fuertemente relacionado con una visión del mundo que tal vez son incapaces de mostrar al exterior.

En el 2014, asimismo, un pequeño estudio fue realizado por José Perez Velazquez, un científico del hospital de Toronto para niños. El objetivo del estudio era obtener una mayor comprensión de cómo los cerebros de los niños con autismo, en particular aquellos con síndrome de Asperger, son diferentes de los de otros niños (Dottinga, 2014). Durante el mismo se examinaron los escáneres cerebrales de nueve niños con síndrome de Asperger y 10 niños de edades similares sin el síndrome. Los resultados sugirieron "que los cerebros de [los participantes] con autismo crean más información en reposo" (Dottinga, 2014, p. 12). En otras palabras, los niños dentro del espectro en este estudio mostraron mayor actividad cerebral cuando el mundo exterior no los estimulaba, una característica fuertemente vinculada con la creencia de que aquellos en el espectro "tienden a estar más concentrados en sí mismos" (Dottinga, 2014, p. 13). Sería apresurado de mi parte, sin ningún tipo de experiencia neuro-médica, afirmar los resultados de este estudio como una característica fija de individuos dentro del espectro, pero evidencia cómo, tal vez, el mejor vehículo para llegar a escenificar la subjetividad de Alfredo, sea a través de la exploración subjetiva de su mundo interno.

Desde un punto de vista personal, sé de primera mano la riqueza y creatividad que el mundo interno de mi hermano contiene, y lo mucho que este lo necesita como un estado de reposo y escape de un mundo externo muchas veces abrumante. Durante el proceso de creación escénica del 2019 pudimos, a través de la escenificación de sus narrativas fantásticas, explorar a Alfredo como individuo, y a nosotros como hermanos. Así, esta investigación continuó explorando las posibilidades que otorgan las narrativas fantásticas y la

escenificación de mundos imaginarios para representar la subjetividad específica de un individuo, y las subjetividades que se vislumbran escénicamente al encontrarse dos o más perspectivas en escena.

1.1.5. El documental subjetivo

La inserción de elementos audiovisuales y la imagen cinematográfica, así como la entrada documental, también requieren un marco de definiciones y potenciales aplicaciones de estos elementos. Primordialmente, se propondrá la exploración de elementos audiovisuales relacionados con el género documental, el cual será explorado en los siguientes párrafos. Estos elementos incluyen, pero no están limitados a la entrevista, el testimonio, técnicas como el *cinema directo* (el cual plantea la grabación de eventos cotidianos con la menor intervención posible) y el *cinema verité* (el cual plantea como base la inserción de la cámara como elemento que afecta la realidad grabada). Me permito prestarme herramientas de este género debido a su rol en el debate entre lo subjetivo y lo objetivo, y cómo, si bien lo documental se vincula con la evidencia, intervienen en él subjetividades específicas que lo cuestionan como género objetivo.

El término documental, nacido alrededor de 1788, se caracterizó como "perteneciente o derivado de documentos", y tenía la intención de "proporcionar un registro de algo"(s/a 2020). Según Brian Winston, investigador audiovisual, hoy en día la palabra sigue llevando el término documento como "algo escrito, inscrito, etc., que contiene evidencia o información" (Winston, 2006). Como tal, todavía connota un sentido de evidencia objetiva: de verdad. Sin embargo, uno debe preguntarse, si los documentales surgen de un creador, ¿depende la representación de tal "verdad" de su propia perspectiva subjetiva del mundo? De manera similar, ¿cuánto se puede argumentar que las películas documentales, como productos de una mente humana, brindan un destello no de una verdad absoluta, sino de una perspectiva autobiográfica que muestra una parcial forma de autoexpresión?

Está claro que los términos “evidencia” y “documental” siempre han estado estrechamente relacionados. Sin embargo, ¿evidencia de qué? ¿De una representación de una realidad imparcial? Desde su primera aplicación en la industria cinematográfica, los académicos ya habían comenzado a cuestionar la capacidad de un documental de “documentar” o retratar una verdad absoluta. En 1926, con la primera mención del término como género cinematográfico, John Grierson, pionero en el cine, definió el término “documental” como “el tratamiento creativo de la actualidad” (Winston, 2006, p.11). Autores como Winston se han referido a esta frase como un intento por parte de Grierson de reconocer la importancia de que el documental se base en un fuerte anclaje en lo real, pero también sin dejar que se convierta en un retrato mecánico y automático, sin la participación de la agencia humana (2006, p.11).

Al igual que Grierson, Michael Rabinger (2009) describe que, a pesar de la polémica de las representaciones subjetivas, lo que permanece central en el espíritu del documental es "la noción de que los documentales exploran los misterios de las personas reales en situaciones reales ..." (p. 4). La necesidad de retratar "hechos de la vida real" con la presencia de "personajes reales", incluso a través del "tratamiento creativo" de Grierson, revela la gran responsabilidad que tienen los realizadores de documentales: permanecer fieles a los hechos y representar la vida sin alterarla intencionalmente. Esa afirmación suscita más dudas que afirmaciones: ¿la realidad es estática? ¿Existe la realidad más allá de nuestras percepciones individuales de esta?

Son precisamente ese tipo de preguntas las que plantean el papel de la subjetividad, las cualidades autobiográficas y la autoexpresión en lo documental: conceptos que entrelazan el género más allá de su núcleo “real” y en dónde se encuentra el vínculo con la presente investigación. Si tomamos como punto de partida, según todo lo mencionado anteriormente,

que el documentar algo también parte de una perspectiva, debemos comenzar a cuestionar qué perspectiva actúa como punto de partida.

Linda Haverty Rugg realiza un análisis de la autoproyección y autobiografía en el cine, paralelamente a la descripción de Philippe Lejeune de una autobiografía “verdadera” con la teoría del cine de autor, que espera una identificación entre director y producto audiovisual. Mientras que Lejeune (1975) afirma que la autobiografía debe tener un paralelo exacto entre el autor y el protagonista, Rugg (2006) contra-argumenta tal afirmación absolutista a través de la descripción de las formas en que las narrativas de la vida cinematográfica trastocan tales expectativas tradicionales: entre ellos, el hecho de que el cine autobiográfico a menudo muestra, no la vida completa del autor, sino segmentos de ella (p. vii). De manera similar, los eventos de la vida en sí mismos no siempre sirven como "el lugar de la auto proyección en sí" (p. vii). Más concretamente, la amplia gama de perspectivas involucradas en el proceso de realización de un proceso audiovisual documental, que se extiende mucho más allá de un autor individual, muestra lo que Rugg describió como la “nueva forma de concebir y encarnar un producto audiovisual” (p.5), una que no requiere el tipo de identificación absolutista de autor-película de Lejeune. Se podría afirmar, entonces, que a pesar de que la mayoría de los documentales no son un reflejo directo de la vida del autor, sí muestran, hasta cierto punto, su historia y sus antecedentes.

¿Y cómo se relacionarán los elementos audiovisuales documentales con esta investigación? Como bien se plantea en las preguntas específicas, la investigación plantea la entrada a la subjetividad de este vínculo fraternal a través de dos grandes lentes que aportarán a la escenificación: Los elementos documentales (fuertemente vinculados con la “realidad”) y las narrativas ficcionales creadas a partir de la exploración escénica. Se buscó, al explorar ambas entradas, no una yuxtaposición entre lo documental como revelador de la “realidad” del vínculo, y lo fantástico y narrativo como posición subjetiva. Por el contrario, se buscó

explorar escénicamente cómo ambas entradas también aportan a una construcción compleja del vínculo, y como la realidad del mismo, como estática y objetiva, es inexistente. Si bien instintivamente uno podría hacer una correlación entre el mundo externo Kantiano y la imagen “real”, y entre el mundo interno y la ficción y fantasía, la interferencia y conexión entre ambos mundos, y las subjetividades individuales y colectivas que lo rodean fueron el foco de la presente investigación.

Es necesario, asimismo, enmarcar el vínculo entre lo documental y lo escénico, y cómo estos conceptos muchas veces se creen contradictorios. Birgit Beumers & Mark Lipovetsky (2010), citando a Elizabeth Papazian, definen el “acercamiento documental” en las artes, como “el uso de o referencia a métodos de retratar y transmitir información de la manera más transparente posible, con mínima interferencia aparente de un autor” (p. 615). En su análisis de la relación entre los medios audiovisuales y el teatro en el arte soviético y ruso en los siglos veinte y veintiuno afirman que, en el cine, el grabar la vida “tal como era” era primordial en sus inicios como disciplina.

Por otro lado, en el teatro el decir cualquier texto es, por definición, performativo. Así, según Beumers & Lipovetsky (2010), el teatro sólo puede producir la ilusión de “documentalidad”. Esto difiere de el cine o la literatura, en donde esta ilusión puede ser escondida detrás de “pruebas de autenticación”. Asimismo, como forma de arte dependiente de la performance por sobre la grabación de la imagen, el teatro debe de utilizar dispositivos y herramientas específicas para hacer aparecer el texto como documento (discurso) y autenticar la acción generada por el texto (performance). A pesar de ello, cualquier “inmersión en la vida real” teatral es siempre ilusoria, siempre encerrada en un espacio cultural y siempre, según los autores, una herramienta simple para la innovación de las convenciones estéticas (p. 616).

Si bien, parece haber una contraposición inherente entre lo performativo y lo documental, los autores recalcan que es exactamente en esta tensión entre un sentido de artificialidad y el deseo de autenticar hechos en dónde comienza a crecer históricamente el documento como material escénico (Beumers & Lipovetsky, 2010, p. 617). El crecimiento de un nuevo movimiento escénico en el nuevo milenio, el cual los autores llaman “Nuevo Drama”, difiere de sus antepasados documentales de los 70s y 80s por enfocarse menos en el documento como evidencia de una verdad política y social universal, y menos arraigado en construir una “mitología social consistente” (p. 617). Esta nueva generación de dramaturgos comenzó a utilizar, en vez de documentos oficiales, discursos y palabras del individuo en su cotidianidad. La pregunta, de esta forma, deja de ser sobre la sociedad como un todo, sino sobre un entorno social en concreto o subcultura.

Probablemente, esta aversión por un discurso objetivo, tanto en el cine documental como en el teatro, nace también de la consciencia de la concepción de un mundo enteramente subjetivo. Así, esta investigación también intentó plasmar, a través de la inserción de material documental grabado, como la cotidianidad y “realismo” de la imagen audiovisual, se contraponen a la evidencia performativa de lo escénico. Si bien los autores antes citados hacen referencia a lo documental en el teatro a través de la palabra hablada y la acción ilusoriamente “auténtica”, ¿cómo se inserta la vida real en escena si lo que vemos sí es una imagen real? Asimismo, ¿cómo continúa moldeando la subjetividad la realidad audiovisual que vemos?

Hoy en día esta aparente ambivalencia entre el teatro que utiliza el documento como insumo, y los documentales audiovisuales, se ha vuelto aún más difusa. La pandemia, y la crisis sanitaria fruto del Covid-19 ha visto un tránsito de lo escénico a lo virtual, lo cual ha generado una mediación audiovisual ineludible y una performatividad que se da a través de una pantalla. Así, fue relevante, a través de la investigación, cuestionar la ilusión de

“documentalidad” que Beumers y Lipovetsky proponen sobre el teatro y la performatividad del mismo. La inclusión de elementos documentales, en constante juego con la performatividad de cuerpos en una escena mediada por lo virtual se convirtió en un mecanismo interesante para el cuestionamiento de los límites entre el documental, el teatro y la relación entre ambos.

1.1.6. Lo real en lo fantástico

1.1.6.1 La ficción. Como ya se ha establecido previamente, la presente investigación tuvo como objetivo la escenificación del vínculo fraternal a través de dos entradas: lo documental a través de la utilización de herramientas audiovisuales y documentos, y la narrativa fantástica creada en colaboración. Antes de adentrarnos en lo fantástico y sus definiciones, considero relevante delimitar primero el campo de la ficción, rubro que engloba lo fantástico. El término, según Aristóteles, está íntimamente relacionado con la mimesis, lo cual considera el principio configurador de la obra artística. La mimesis como representación imitativa de la realidad, a su vez, corresponde a la característica ficcional que la distingue de ella (González, 1987).

El concepto de ficción también ha sido abordado a partir de la literatura. Para Estébanez (1999), el término ficcionalidad alude al sistema de reglas con las que un receptor de una obra puede poner en relación el mundo posible representado en la obra, con el mundo exterior a la misma (p. 412). Así, podemos concluir que la ficción nace de una representación alterna de elementos reales, y es a través de la ficcionalidad que el espectador puede hacer esa relación entre ambos universos. ¿Y qué condiciones deben de existir para la ficción? Pozuelo (1993) afirma que:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa este acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no

es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (p. 51).

Así uno podría concluir que la condición primordial para la ficción es la aceptación del acuerdo de falsedad y realidad paralela por parte del observador y del proveedor de la ficción: denominado el pacto narrativo y definido como “un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (Valles, 2002, p. 371). Así, el pacto se formula tanto a partir de la voluntad del espectador como de la narrativa que contiene y plasma la ficción.

Es importante, debido a lo anteriormente expuesto, partir de la entrada narrativa a la ficción, y consecuentemente a la fantasía, como ficción narrativa. Lorena Pastor (2019) propone una definición de 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 (carácter performativo)” (p. 121). Es ahí en donde también encontramos incidencia entre la performatividad como acto del hacer, y las narrativas ficcionales. Para el propósito de la presente investigación para acceder y utilizar las ficciones generadas entre ambos participantes como herramienta de escenificación del vínculo, fue necesario establecer un pacto narrativo y una intencionalidad en la narrativa formulada.

1.1.6.2. La fantasía. Como género de la ficción, el concepto de fantasía también ha sido abordado primordialmente desde la literatura. En su artículo *Fantasy versus Reality in Literature*, Mohamed Roslan, Syed Mikhail, Ab Rashid, Radzuwan Yunus, Kamariah, Latiff Azmi, y Mohd Nazri (2016) definen la fantasía tradicional a través de tres entradas: su relación con la racionalidad, su relación con la realidad o por virtud de ser un género que evoca asombro. En cuanto a la primera entrada, la cual encuentra su foco en la percepción, Tymn, Zahorski y Boyer (1979) describen que las obras en las que los acontecimientos

ocurren o existen según estándares racionales son típicas de la fantasía (p. 18). Así, para esta definición es importante delimitar los estándares racionales. Para explorar este punto se recurre a la segunda entrada a la fantasía, la cual coloca al concepto como opuesto a lo real, lo no-real (2016). A pesar de no estar anclado en la realidad de manera directa, es el lector quien define lo racional. Así la fantasía puede retratar un mundo no-real que a su vez sostiene racionalidad interna. Como lo reafirma Eynat-Confino, la fantasía, ya sea en la literatura o en el teatro es un género construido sobre la convención compartida de que la narrativa ficticia pertenece a un reino de fantasía con reglas propias (p. 20).

Otros autores han rescatado la fantasía como concepto que se refiere no sólo a un género literario, sino a un proceso de pensamiento interno. Herbert Kupper hace referencia a lo fantástico como un proceso de mente que se da inicio en los juegos de infancia y luego, al entrar en la juventud y la adultez se refleja en el sueño. Inicialmente, este proceso no depende de lo que el niño verdaderamente percibe, pero en sus emociones crudas, sus deseos y, por, sobre todo, su imaginación. El niño aún no tiene herramientas para enfrentar la realidad, así que la fantasía se convierte en un recurso para hacerlo. De esta forma, el miedo, y los compañeros de juego imaginarios ya no son reflejos de la inocencia infantil, sino una tangibilización, en la fantasía, de pensamientos internos (1952). En base a este punto es que la fantasía como concepto cobra importancia en la investigación: como una herramienta a través de la cual adentrarse a la subjetividad y al mundo interno Kantiano del individuo, tanto el de Alfredo, como el mío.

Similarmente, las narrativas fantásticas también pueden ser utilizadas como cuestionadoras de lo real como objetivo. Eynat-Confino, al analizar el rol de la fantasía en el teatro moderno, recalca que la introducción de la fantasía en narrativas realistas interrumpe y niega lo que se considera convencionalmente como "lo real". Tal modo distorsiona el sentido de la perspectiva del espectador, pervierte su percepción del espacio, el tiempo y el sonido, y

flexiona sus emociones y pensamientos mucho después de que la actuación ha terminado (2008). El adentrar al espectador en una realidad alterna, con racionalidad y verosimilitud interna, recalca el poder de la narrativa ficcional como reflejo de realidad. La fantasía entonces deja de ser un escape de la realidad: convirtiéndose, en cambio, en una búsqueda por lo “real”. Así, la escenificación de los mundos fantásticos de Alfredo da lugar a una visualización metafórica de su mundo interno y su percepción.

1.2. Estado del arte y referentes artísticos

1.2.1. Referentes escénicos y literarios

1.2.1.1. Autobiografía, familia e identidades en escena. En cuanto a obras escénicas con temáticas autobiográficas y de familia, hay una variedad de referentes artísticos a rescatar, especialmente en Latinoamérica. *Mi vida después*, obra argentina de Lola Arias del 2009, es un buen ejemplo del intento de construir sentido sobre uno mismo mediante la reflexión sobre la vida de otro familiar. En este caso, los padres. La obra pone en escena a siete actores, seis de los cuales se representan a sí mismos y a uno o ambos de sus padres. El séptimo actor, Moreno, es el hijo de uno de aquellos actores (Arias, 2009). La relevancia de esta obra como referente también yace en su tránsito entre lo real y lo ficticio y la creación de identidades arraigadas en el vínculo familiar, y condicionadas por la historia cultural.

El rumor del incendio, de la compañía mexicana Lagartijas Tiradas al Sol también desafía los límites entre el teatro, la ficción y la realidad, así como entre la biografía y la historia. Esta narra la historia de los movimientos de resistencia armados del México de los sesenta y setenta, utilizando la vida del comandante Margarita, representada por Luisa Pardo, como hilo conductor. La compañía denomina esta obra un “documental escénico” debido a su uso de datos históricos, rodaje de video y lecturas de la Constitución de 1917 (Ward, 2012). La incidencia de material documental, el entramado y ambigüedad entre lo que es real y lo

que es ficción, hacen de esta obra un referente importante. Asimismo, al final de la obra de manera sorpresiva, Pardo, la actriz que representa a Margarita, deja el papel de Margarita y anuncia que ella es Luisa, y que Margarita fue su madre, nuevamente delimitando y generando ambigüedad entre la ficción y lo real, y lo documental como evidencia empírica. La inserción de discursos históricos junto con voces familiares e individuales también es un buen referente para el contraste entre lo individual y lo colectivo y la exploración de vínculos en relación con lo social.

Otro referente interesante para la investigación en relación con lo autobiográfico es el trabajo de Vivi Tellas y el biodrama, que describe cómo buscar en la biografía, momentos teatrales (Tellas, 2019). Obras como *Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, y *Las personas* recogen, transforman y vuelven a escribir historias de vida de familias reales que contienen elementos escénicos, de alguna forma también cuestionando los límites entre lo real y lo ficcional, y la teatralidad fuera de espacios “teatrales”: Como menciona la dramaturga en una entrevista, “Cuando empiezo a trabajar, estoy siempre buscando teatralidad: no me alcanza con las historias que me cuentan.” (Biscia, 2019) Muy similar al trabajo de la presente investigación, la metodología de Tellas se basa en el recojo de historias y relatos familiares que luego son transformados al escenificarlas. Tomando como punto de partida su visión de la búsqueda de la “teatralidad”, fue importante para el presente trabajo la búsqueda de material a través de las entrevistas, la video-bitácora, etc., no sólo de relevancia e interés para los objetivos, sino con elementos que luego permitan su inserción en escena.

1.2.1.2. Lo escénico y lo audiovisual. Similarmente también me permito mencionar algunos referentes en relación a la inserción de lo audiovisual en el arte escénico. *Clocking In: Life in the Chocolate City* es, según sus productores, una “obra documental” dirigida por Katie Posner y producida por el Teatro Pilot en Inglaterra. El proyecto trabajó con estudiantes del Departamento de Teatro, Cine, Televisión y Medios Interactivos para editar la obra a

partir de entrevistas realizadas con residentes de York que habían trabajado en las fábricas de chocolate de Rowntree y Terry (Cantrell, 2020). Nuevamente, la inserción de material audiovisual en escena encuentra un paralelismo con esta investigación.

Christiane Jatahy, autora, directora y cinematógrafa brasileña también trabaja partiendo de la inserción de lo audiovisual en escena y los límites entre el cine y el teatro. Su obra *Julia*, basada en el trabajo de Strinberg, era una mezcla entre teatro y cine en vivo, y fue exhibida tanto en festivales de cine reconocidos, como en teatros europeos. Otra de sus obras, *¿What if they went to Moscow?*, basada en *Las tres hermanas* de Chejov, fue una obra teatral y una pieza audiovisual exhibidas simultáneamente en dos diferentes espacios. Similarmente, *The Walking Forest*, una adaptación libre de *Macbeth*, combinaba instalación documental/ video, performance y cine en vivo para continuar reflexionando entre los límites entre el cine y el teatro como disciplinas (Jatahy, 2018). Si bien, las temáticas de las obras mencionadas no guardan tanta similitud con la presente investigación, lo importante de este referente es la forma práctica en la que introduce lo audiovisual en escena, y cómo estos elementos dialogan con el cuerpo presente. Un elemento de su metodología aplicada a su obra *Conjugado* del 2004, la realización de entrevistas es de especial interés y relevancia para esta investigación. Este material generó contenido argumental para la obra y también se convirtió en un documental en sí mismo, mostrado como una pieza de instalación de video dentro de la obra. Esta pieza, como la obra escénica/audiovisual en donde decantó esta investigación, logró la inserción de la entrevista en escena como pieza audiovisual y hacerla dialogar con la narrativa escénica.

1.2.1.3. Neurodiversidad. La neurodiversidad también ha sido abordada desde las artes escénicas y otras formas de arte. En Perú, *Tomás*, obra teatral del 2016 escrita por Carolina Black Tam y dirigida por Antonio Venegas, cuenta la historia de un adolescente

asperger experto en fotografía. A través de la obra, y el personaje, se cuestiona la posición social muchas veces discriminatoria frente a aquellos considerados “diferentes”.

Chinchilla Arschloch, waswas (Chinchilla Arsehole, eyey), de Rimini Protokoll aborda, a través de la participación de individuos neurodiversos reales, el síndrome de Tourette. La obra, de alguna manera, también reta y cuestiona características “certeras” teatrales como el control, la precisión y la reparación a través de una exploración del síndrome (Haug, 2019). Estos sirvieron como referentes para la presente investigación, en primer lugar, porque también trabajaron con performers que sufren un síndrome estereotípicamente tildado como discapacidad. De igual forma, tanto la obra de Rimini Protokoll, como *Tomás*, cuestionan, tanto a través de las narrativas generadas en escena, cómo a través de la participación activa de sujetos neuro diversos, el rol de la subjetividad neurotípica como la “correcta” y única aceptada, así como el rol discriminatorio de una sociedad que muchas veces rehúye lo diferente.

Haiku, obra teatral de un acto escrita por Katherine Snodgrass y estrenada en 1989, narra la historia de una madre, una hermana, y otra hermana que se encuentra dentro del espectro. Louise es una mujer joven con autismo que, a breves intervalos, es milagrosamente "normal" y, a veces, tan normal que habla a través de poesía haiku. Su madre, Nell, ha publicado poemas bajo su propio nombre. Cuando la hija mayor, Billie, la visita, se niega a creer que fue Louise quien compuso los poemas extraordinarios. Esta obra fue un buen referente por una variedad de puntos: en primer lugar, ofrece la creación (en este caso los Haikus) como entrada a la visión subjetiva de una persona dentro del espectro. Por otro lado, ofrece también una visión de las relaciones familiares con alguien dentro del espectro, y cómo la neurodiversidad puede a veces significar un obstáculo a la comunicación, como una cualidad que genera nuevas formas de entendimiento y relación.

Es importante recalcar que el tema de la neurodiversidad y la exploración de la visión neurodiversa no sólo se ha abordado desde el teatro, sino también desde la investigación real y ficcional literaria. Andrew Solomon, por ejemplo, realizó un estudio por más de una década a través de entrevistas con padres de hijos con características extraordinarias: entre ellas un capítulo destinado únicamente a testimonios de padres con hijos autistas. Su libro *Lejos del árbol: Historias de padres e hijos que han aprendido a quererse* es relevante para la presente investigación no sólo por retratar las dificultades, y beneficios, que nacen de la neurodiversidad, sino cómo afecta esto a los familiares de los mismos y moldea su vivir. Este fue un referente útil ya que ofrece una perspectiva de la neurodiversidad, y un debate interesante entre el espectro como desorden, o como característica que conforma el carácter individual del sujeto, y lo hace desde la observación, la investigación metodológica, y la entrevista: elementos que se emplearon en esta investigación.

Libros como *Look Me in the Eye: My Life with Asperger's*, de John Elder Robison, y *El curioso incidente del perro a medianoche*, de Mark Haddon (el cual luego fue adaptado a una obra de teatro)⁴, plantean una exploración desde la primera persona de la visión neurodiversa. La primera, una autobiografía narrada por un individuo a través de su infancia, juventud, y diagnóstico alrededor de los cuarenta años, y el segundo una novela ficcional narrada por Christopher, un chico de quince años con Asperger quien debe aprender cómo lidiar con un mundo muchas veces inflexible ante su forma de percibirlo. *Rules*, de Cynthia Lord, también ofrece una aproximación a la vinculación fraternal entre un sujeto neurodiverso y neurótico. Catherine, la narradora de doce años, tiene un hermano, David, de ocho, quien se encuentra en el espectro autista. La madre de ambos depende de Catherine para ayudar a cuidar a David, y esta decide, debido a las dificultades de lidiar con su

⁴ Esta obra de teatro también fue montada en Lima, Perú. Esta versión fue dirigida por Nishme Sumar y producida por el Teatro La Plaza en el 2017.

hermano, crear una serie de reglas que regulan su comportamiento con el mundo. El libro, dirigido a niños entre los nueve y trece años, plantea una serie de temáticas relevantes para la presente investigación: entre ellas la dificultad, u oportunidad en la vinculación con un sujeto auto diverso y una crítica a una sociedad incapaz o renuente a vincularse con aquellos considerados diferentes. Estos referentes literarios son relevantes para la investigación pues ofrecen perspectivas neuro diversas subjetivas, permitiéndome, como investigadora, encontrar los puntos de encuentro y desencuentro con lo explorado con Alfredo.

1.2.1.4. Lo fantástico. Lo fantástico también se ha usado como recurso escénico en varios referentes. *La Machine Infernale* de Jean Cocteau, plantea una reinterpretación de Edipo Rey que incluye una exploración fantástica de La Esfinge como monstruo. Autores como Eynat-Confino (2008) han rescatado el uso de elementos fantásticos sacados de mitos, leyendas y folklore en las obras no-realistas de Cocteau. Estas son utilizadas como recursos para incitar la emoción y el encantamiento en el espectador, generadas por la irrupción inesperada de lo no real en lo real, de lo irracional en lo racional, de lo sobrenatural en lo natural o de lo mágico en lo ordinario (p. 115) Así, lo fantástico se convierte en el elemento poético a través del cual la realidad se presenta en escena, un reflejo de la forma en la que el vínculo fraternal se visualiza a través de la exploración escénica de los mundos fantásticos y los monstruos de Alfredo.

La recurrente aparición de La Esfinge en *La Machine Infernale*, según Eynat-Confino (2008), esconde tanto un mensaje oculto codificado en lo fantástico, como representa el mensaje en sí. Así, la forma y el contenido se convierten en uno sólo. Según el autor, el monstruo, tanto evoca el reino de lo fantástico, como sirve de eje en la obra de Cocteau. En este vemos encarnado temas como la visibilidad, la invisibilidad y la identidad. Como espectadores, no encontramos un referente directo para la criatura, mas los conflictos que representa aluden a conflictos humanos que experimentamos. Así, el monstruo se vuelve un

mecanismo poético a través del cual se representa la realidad humana. El rol dialéctico del monstruo, entonces, se encuentra en el cuestionamiento de la línea entre la “vida real” y del reino fantástico.

Chau Misterix, obra escrita por el dramaturgo argentino Mauricio Kartun también juega con la ambivalencia entre lo real y lo fantástico, así como de la creación escénica a partir de material y universos personales. Rubén, un niño de 10 años, fantasea con convertirse en un superhéroe fruto de su imaginación, Misterix, como método de escape de las presiones que enfrenta de parte de sus padres y amigos. Así, *Chau Misterix* intercala escénicamente sucesos reales con aquellos que Rubén imagina, dónde puede armar un mundo alterno y fantástico al convertirse en su amado Misterix. Según María Victoria Taborelli, *Chau Misterix* utiliza procedimientos expresionistas para desplegar escénicamente la interioridad del sujeto. Citando a Dubatti, Taborelli señala que, al mencionar al expresionismo se refiere a “la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, imaginarios, memorialistas, etc.) (2014). En *Chau Misterix* esto se visibiliza en el recuerdo de Rubén: el cual funciona tanto como marco de la obra como representación de la imaginación, y el mundo interno, del protagonista. Muy similarmente, la presente investigación plantea un acercamiento al mundo interno de Alfredo a partir de representaciones tangibles de su imaginación como lo son los monstruos y personajes fantásticos que habitan la narrativa.

Finalmente, es importante recalcar que una de las creaciones artísticas más cercanas a la investigación fue la creación en colaboración realizada con Alfredo en el 2019 titulada *El niño ave y el robot*. Esta obra, que exploraba la perspectiva de Alfredo, y la evolución de nuestra relación fraternal a través de un tránsito por los cuatro reinos del mundo fantástico imaginado por Alfredo, fue una buena base para la exploración continua de lo fantástico y su vínculo con el mundo externo. Asimismo, la introducción de elementos audiovisuales como

entrada de lo documental, permitió agregar un elemento dialogante que complejiza las subjetividades que rodean al vínculo: planteando una entrada nueva que interactúa con un mundo fantástico en continuo desarrollo.

1.2.2. Referentes audiovisuales

Debido a la inserción de lo documental y elementos audiovisuales, me permito también mencionar algunos referentes relevantes en el cine a nivel teórico, como artístico.

En su ensayo “La película del mañana será un acto de amor”, el director de cine François Truffaut (1957) declaró proféticamente que la película del mañana buscaría ser más personal que una novela: será individual y autobiográfica, como una confesión, o un diario íntimo... y casi siempre será entretenido porque será verdad (p. 2). A través de tal afirmación, identificó el crecimiento del cine de no-ficción hacia un retrato narrativo de una verdad personal y, tal vez, hizo alusión a la noción que, hablando desde un punto de vista personal, íntimo y claramente subjetivo es que podemos lograr un sentido de la verdad. Es exactamente esta intimidad, y subjetividad, lo que esta investigación plantea explorar.

En el 2012, en lo que parece ser el ejemplo perfecto de la película que predijo Truffaut, Sarah Polley lanzó el documental autobiográfico *Stories We Tell*. A través de entrevistas con familiares, amigos y finalmente, con ella misma, así como con películas caseras tanto reales como recreadas, ella representa la historia del matrimonio de sus padres y continúa descubriendo la verdad que está detrás de su nacimiento como producto del adulterio de su madre con otro hombre. Si bien esto sirve como una fuerte narrativa alrededor de la cual estructurar la película documental, autores como Anderst han cuestionado el interés de Polley en la trama en sí, recalcando el uso de la misma como una herramienta a través de la cual explora las distintas formas en las que se recrea la verdad (2015). Asimismo, en palabras de Laurence Raw (2014), lo que hace que la película sea tan fascinante es la forma

en que está estructurada: a través de sus entrevistas, Sarah Polley nos hace conscientes de las diferentes versiones de la verdad histórica, moldeadas por la percepción individual (p.16).

La película se basa en gran medida en el uso de entrevistas con sus cuatro hermanos, otros parientes y amigos de la familia. Polley no ofrece una voz en off directa, y confía, en cambio, en la narración que hace su padre de sus memorias como el hilo conductor de la estructura de la película. En la misma línea, la propia voz de Polley, aunque aparece en varias ocasiones, no es la que predomina en la película. Como tal, y como lo menciona Anderst (2015), el patrón de la película parece ejemplificar la pluralidad y las cualidades colaborativas tanto de la autobiografía como del proceso de realización de documentales. Es a través del establecimiento de una multiplicidad de voces que Polley logra crear un enfoque democrático de las subjetividades: cada una de ellas tiene el mismo peso y el mismo valor narrativo. Es exactamente en este punto en dónde yace la relevancia de este referente, a partir de la inclusión de varias subjetividades y voces individuales, tanto a través de lo documental, como de lo fantástico, se plantea una democratización escénica de las subjetividades y una muestra de cómo cada una de ellas aporta a la creación del vínculo de manera específica.

La posibilidad de democratización absoluta de subjetividades también se cuestiona a partir de este referente. Cerca del final del documental, Michael, el padre “adoptivo” de Polley, dice: “you realize when you finish all this, you'll have about 6 hours of stuff and you decide what you want of it” [te das cuenta que cuando termines todo esto, tendrás alrededor de 6 horas de material y tú decidirás lo que quieres de él] (Polley, 2012). Mientras Polley recoge los relatos individuales de varias personas, finalmente es su propia toma de decisiones en la edición del largometraje lo que determina la narrativa mostrada ante el espectador. De igual manera, al escenificar esta multiplicidad de voces, sobre todo la de Alfredo, fui yo finalmente quién decidió la “edición” que generó la narrativa escénica.

El documental *Life Animated*, dirigido por Roger Ross Williams y lanzado en el 2016 también explora, a través de la imagen audiovisual y sus narrativas, la vida y dinámica familiar de un individuo autista a través de sus mundos fantásticos. Owen Suskind fue diagnosticado con autismo a los tres años. Antes envuelto en un mundo silencioso sin interacción aparente con el otro y el mundo, Owen encuentra, a través de películas animadas de Disney, una forma de comprender el mundo y comunicarse. Las historias que estas le proporcionan, así como las que él va creando en base a las mismas, le permiten a Owen establecer una línea comunicativa con su familia, y con el mundo real. Así, este documental es un referente interesante pues no sólo se encuentra en el género audiovisual documental, sino que incluye lo fantástico-narrativo como una herramienta de acceso al vínculo entre personas y a la comunicación. La edición del mismo, y el entrelazado que se emplea entre entrevistas, animación fantástica, y la documentación audiovisual de la cotidianidad de Owen, fue un referente especialmente utilizado en el módulo 3, como se verá más adelante.

Capítulo 2: Metodología. O cómo implementar herramientas para ver a Alfredo e Inés convertirse en seres fantásticos

HOMBRE AVE: ¿Y ahora qué hacemos? No sabemos a dónde ir. Estamos en medio de la nada. No tengo idea dónde estamos...

ROBOT: Yo sí sé.

HOMBRE AVE: ¿Cómo lo sabes?

ROBOT: Porque tengo un GPS integrado en mi sistema...

HOMBRE AVE: ¿Qué es un GPS?

ROBOT: Es como una especie de brújula interna...

HOMBRE AVE: ¿Qué es brújula?

ROBOT: Es como una herramienta que me permite saber a dónde voy y hacia dónde ir.

HOMBRE AVE: ¿Cómo un mapa?

ROBOT: ¡Sí!

HOMBRE AVE: Eso suena a magia...

ROBOT: Lo que tú llamas magia, nosotros lo llamamos ciencia.

El objetivo de la presente investigación fue identificar y analizar de que maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en un trabajo de creación escénica que partió de dos grandes entradas: lo documental y lo fantástico. Se buscó partir desde estas dos entradas para generar herramientas y narrativas que permitan escenificar las subjetividades complementarias y contrastantes que construyen las identidades y el vínculo en escena. De esta forma, la presente investigación se dio desde las artes escénicas.

Así, el presente capítulo buscará explorar y analizar la metodología aplicada que, como el GPS del robot, fue la guía para la exploración escénica que se planteó al inicio. En un primer momento se analizará el enfoque de la investigación, y mi lugar como investigadora (y como hermana). Posteriormente, se analizarán las herramientas aplicadas durante todo el proceso desglosándolas en dos grandes rubros: aquellas vinculadas a la entrada documental y aquellas relacionadas a lo fantástico. Por último, haré una exploración

de las dificultades encontradas durante la aplicación de la metodología, revisando cambios y reflexiones que permitieron que estas dificultades no obstaculicen el proceso de creación.

2.1. Enfoque y lugar como investigadora

El llegar a entender los comportamientos y formas de ser de Alfredo fue un proceso difícil, que aún se desarrolla. Como bien he mencionado, este entendimiento fue paulatino y se vio alimentado a lo largo de mi vida por un sinfín de libros, textos, artículos, documentales y películas que hablaban sobre personas como Alfredo. Sin embargo, fue a través de mi acercamiento directo a la fuente y hacer preguntas tan simples como ¿Qué piensas?, ¿Qué haces? y ¿A qué juegas?, que logré entender aún más de lo que cualquier libro, cualquier artículo, o cualquier documental me había ayudado a hacerlo.

De esta forma, introduzco la necesidad vital de esta investigación para partir desde las artes escénicas. Si bien el entender a Alfredo no es el foco principal, el entender nuestra relación de alguna forma sí lo es, y partir de la práctica, y la cercanía que provee la escena, será necesario para verdaderamente responder la pregunta ¿De qué maneras se construye el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso? Partir de una investigación práctica permite entonces contestar a esta pregunta desde otra: ¿De qué maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal entre Inés y Alfredo?

¿Y dónde me posiciono yo dentro de esta investigación? Soy investigadora, pero creo que antes soy hermana, por lo que mi propia visión de Alfredo, sobre mí, y sobre la temática, definitivamente fue un eje transversal a toda la investigación. El conocerlo tan profundamente se convirtió tanto en una oportunidad, como en un desafío, ya que, si bien me permite partir de una confianza generada que facilitará la exploración práctica, también inunda el trabajo de una perspectiva pre-formada de quién es Alfredo, quién soy yo, y quiénes somos juntos. Por exactamente esto, la metodología planteó una exploración del

vínculo a partir de varias subjetividades que complementaron o chocaron con este punto de partida personal, y así ayudaron a una escenificación del vínculo más multidimensional.

Sin embargo, no debe de faltar la consciencia de que, finalmente, la obra generada a través de la sistematización y selección del material, será guiada por esta subjetividad. Esto se ve reforzado por el hecho de que la metodología contempla mi participación, no sólo como investigadora y directora, sino como performer. En un intento de batallar en contra de mi propio posicionamiento como observadora externa, y de mi rol como directora absolutamente jerárquica y vertical, Alfredo también formó parte activa en la investigación, tanto como performer, como lo que llegué a llamar “consultor estético”, comentando y sugiriendo durante todo el proceso final de edición en el módulo 3. El planteamiento de ejercicios colaborativos de creación conjunta (tanto en el módulo 1 como en el módulo 2 del laboratorio de creación) buscó también lograr, en la medida de lo posible, una exploración y creación horizontal. Así, la investigación buscó posicionarse como relevante en la superación de la dicotomía vertical entre director-performer, la cual presupone a un director “absoluto” y una toma de decisiones singular.

Como ha sido mencionado anteriormente, Alfredo actuó como consultor durante todo el módulo 3, ayudando a tomar decisiones estéticas durante el proceso de edición y sistematización: Los Lagares son grises, no verdes, los ojos de los Magmos son rojo oscuro, así no se mueven, son más como los moradores de las arenas de *Star Wars*, el cañón donde hablan el Hombre Ave y el Robot es más pequeño que el del *Rey León*. El tener referentes similares nacidos de una infancia compartida aportó a una mayor confianza en nuestro constante ir y venir de consejos, ejercicios y forma de crear a los personajes. Por otro lado, trabajar desde la horizontalidad junto con Alfredo permitió tener otro eje de reflexión sobre la temática de la investigación: la puesta en valor de todas las perspectivas y la validez de todas las subjetividades involucradas.

Asimismo, este método de trabajo también generó que la obra final sea una creación en colaboración. Como investigadora, y como agente muy involucrada emocionalmente con el material con el cual se trabajó, considero este método de trabajo como uno de los ejes centrales de la investigación. Trabajar conjuntamente con Alfredo en todo momento, y tomar decisiones artísticas también en base a lo que a él le resultaba cómodo, buscó un manejo más transparente y ético de material tan personal e íntimo. Es importante recalcar que, si bien este método también se basa en la necesidad de la investigación de mantener un grado de horizontalidad, los cuestionamientos ético-morales y los límites de trabajar con el material, estuvieron presentes transversalmente en todo el proceso.

2.2. Matriz metodológica

En la tabla que coloco a continuación, se muestra la matriz metodológica utilizada para la investigación. Cada una de las herramientas detalladas a continuación será explorada más adelante.

Tabla 1*Matriz metodológica*

Herramienta		Objetivo	Sesiones	Instrumentos para recojo de información
Laboratorio	Módulo 1	Construir conjuntamente una narrativa ficticia que parta de y explore el vínculo fraternal entre Inés y Alfredo a través de lo fantástico.	6 sesiones	Bitácora Videos Grabaciones de audio Guías de módulos
	Módulo 2	Explorar los mecanismos de escenificación de la narrativa fantástica previamente generada.	18 sesiones	Bitácoras Video con audio Grabaciones de audio Guías de módulos
	Módulo 3	Sistematizar escénicamente el proceso de exploración en los módulos 1 y 2 dos y complementarlo con la inserción del material documental, a través de la edición audiovisual.	1 mes	Bitácoras Grabaciones de audio
Bitácoras, video-bitácoras		Registrar los hallazgos y memorias de los módulos de laboratorio, a partir de la mirada de la investigadora.	-	Bitácoras Video con audio Grabaciones de audio
Entrevistas		Generar material audiovisual referente al género documental que permita la reconstrucción del vínculo fraternal a partir de las perspectivas y subjetividades de Alfredo, Inés, sus padres y sus hermanas. Asimismo, recolectar material respecto al impacto del proceso en Alfredo.	1 sesión con Daniela (hermana mayor) 1 sesión con Micaela (hermana mayor) 1 sesión con Inés Elias (madre) 1 sesión con Alfredo Bullard (padre) 1 sesión con Alfredo (al finalizar el proceso)	Cámara y micrófono.
Registro audiovisual (Video-Bitácora)		Generar material audiovisual que provea una entrada desde la cotidianidad a nuestra relación y desde dentro del proceso escénico.	-	Cámara y micrófono.

2.3. Análisis metodológico

2.3.1. Herramientas desde lo documental

2.3.1.1. Entrevistas. Las entrevistas nacieron, inicialmente, como reflejo del amor por uno de mis grandes referentes: *Stories we tell*, de Sarah Polley⁵. Como Polley, yo también quería armar un discurso multidimensional a partir de subjetividades que creemos conocer muy bien: Nuestras propias familias.

Así, tomé la decisión de partir de cuatro entrevistas centrales, desde las cuatro perspectivas más cercanas a nosotros: Mi papá, mi mamá, y mis dos hermanas mayores, Daniela y Micaela. Si bien inicialmente estas entrevistas fueron planteadas para ser realizadas en febrero del 2021, por fruto del destino terminaron llevándose a cabo entre marzo y abril, paralelamente al desenvolvimiento del módulo 1. Creo que esto me permitió también entrar como una entrevistadora ya empapada del proceso creativo con Alfredo, guiándome del esquema de entrevista anexada, pero con la apertura para modificarla y agregar preguntas según avanzaba la conversación. Muy en paralelo con la base del trabajo creativo con Alfredo, las entrevistas partieron de un lugar de confianza muy profundo. Esto permitió una apertura de los entrevistados y conversaciones muy reflexivas en lapsos relativamente cortos.

Las entrevistas semi-estructuras buscaron, como principal objetivo, generar material audiovisual referente al género documental que permita la reconstrucción del vínculo fraternal a partir de las perspectivas y subjetividades de nuestros familiares nucleares. Así, la guía planteaba preguntas como ¿Quién y cómo es Inés? ¿Quién y cómo es Alfredo? y ¿Cómo son juntos? La confianza entre entrevistador-entrevistado, a pesar de ello, permitió flexibilidad en las preguntas, dando lugar a algunas como ¿Cómo eran de niños? ¿Cómo es Alfredo de hoy versus Alfredo del pasado? ¿Por qué crees que son así? Si bien muchas de las

⁵ Para más información sobre este referente, revisar la sección de referentes audiovisuales en el capítulo 1.

respuestas eran similares, fue sumamente interesante ver las diferencias entre los entrevistados y sus respuestas.

A nivel metodológico, la decisión de entrevistar a estas cuatro personas también estuvo basada en cómo yo sentía que aportarían a la narrativa que estábamos creando. Finalmente, son sus visiones subjetivas, las cuales parten de una intimidad y cercanía única, las que no solo aparecen en escena, sino configuran aspectos del vínculo desde su realidad cotidiana. Asimismo, su visión, moldeada por el compartir de historias de vida, experiencias dolorosas, felices y amorosas, también aportó significativamente a la escenificación de los múltiples ejes que configuran esta relación.

Es importante notar que, inicialmente, se planteó también realizar entrevistas semi-estructuradas a Alfredo, y a mí. Sin embargo, al ir avanzando con el módulo uno, y luego el dos, me fui dando cuenta de que la “formalidad” de una entrevista tal vez no era lo mejor para acceder a la perspectiva de Alfredo. Las reflexiones al final de cada sesión, inmortalizadas en la grabación documental de las mismas, proveyeron mucho material respecto a su visión de él mismo, de mí y de nosotros. Asimismo, a nivel metodológico creo que fue más acertado partir de una forma de “entrevistar” a Alfredo, no formalmente, sino posterior a cada sesión. Así sus reflexiones, comentarios y respuestas nacían de un espacio atravesado ya por el juego y la exploración durante ensayos, el cual los enriquecía mucho. De igual manera, creo que al final una auto-entrevista fue innecesaria de aplicar ya que, como directora, y como investigadora, mi voz, mi perspectiva y mi subjetividad estuvieron presentes en el trabajo transversalmente.

Finalmente, como parte de la metodología realicé una entrevista final a Alfredo pasado el proceso y la primera muestra abierta. Esta entrevista se realizó el 23 de septiembre del 2021 y tuvo la finalidad de conocer el efecto del proceso escénico sobre Alfredo, incluidas su percepción de sí mismo, de mí, y de la muestra final. Esta entrevista tuvo

especial relevancia para el desarrollo del capítulo 5, y ayudó a generar material un poco más concreto y mayor evidencia para redactar el efecto del proceso escénico sobre Alfredo. La guía de entrevista utilizada para la entrevista se encuentra en el anexo 2 al final del documento.

2.3.1.2 Bitácora, video-bitácora. Otras herramientas relevantes para el proceso y la sistematización fueron la realización de una bitácora escrita, una video-bitácora y el registro audiovisual de las sesiones del laboratorio. Si bien inicialmente se planteó una bitácora puramente escrita, a nivel personal era muy difícil plasmar todas las reflexiones, ideas y preocupaciones que brotaban al realizar el proceso de creación de forma escrita. Finalmente, sí conté con una bitácora, mas mucho del registro de mi propia perspectiva sobre el proceso se realizó a través de una video-bitácora individual. Esta me permitía hablar libremente, e inclusive expresar emociones, tanto oral como corporalmente, sin una visión externa inmediata.

Es importante recalcar que, si bien en un primer momento esta video bitácora se realizó más por una necesidad personal, el material audiovisual de la video-bitácora también terminó siendo utilizado durante la edición de la obra final. A nivel de creación escénica, sentí que el incluir estos momentos personales y muchas veces cotidianos permitía al espectador visualizar otros aspectos más íntimos y, al hacerlo, proveer una visión más multidimensional de mí en representación.

Figura 3

Inés edita en una toma de video-bitácora personal.



2.3.1.3 Registro audiovisual. Si bien conté con una video-bitácora personal, también mantuve un registro audiovisual constante durante todo el proceso. Este se convirtió más en un registro audiovisual colectivo (incluyendo a Alfredo y a mí). El registro audiovisual no sólo se mantuvo durante todas (o la gran mayoría) de las sesiones del laboratorio, sino también durante algunos momentos “cotidianos” de nuestra relación. De vez en cuando, fuera de las sesiones, colocaba la cámara y dejaba grabar. Si bien soy consciente de que la cámara siempre afectará el comportamiento humano, el contar con este tipo de registros también permitió tener material documental con la presencia real de ambos. Si bien la entrevista a familiares fue la principal herramienta relacionada a lo documental en relación a la cantidad de información generada, el tener estas tomas cotidianas permitió una representación más multifacética de la relación, y ayudó a configurar tanto las palabras de otros sobre nosotros, como a nosotros mismos en imagen.

Este registro audiovisual, fuera de sesiones de exploración y de improvisación de escenas, también permitió el registro de las pequeñas conversaciones reflexivas que solían ocurrir entre Alfredo y yo al final de las sesiones, las cuales, como se explorará más adelante en los capítulos, también fue material muy rico para la escenificación multi subjetiva de nuestra relación.

2.3.2. Herramientas desde la fantasía

2.3.2.1. El niño ave y el robot (2019). Es importante recalcar que, si bien el laboratorio fue la herramienta principal para la entrada al vínculo desde lo fantástico, este partió de una serie de circunstancias que permitieron una creación y profundización de la narrativa más rápida. Si bien el hilo narrativo se fue creando durante el módulo 1, el universo en donde este se coloca pre-existía y era conocida por ambos, ya que fue compartida por Alfredo, y explorado escénicamente, durante nuestro primer proyecto escénico conjunto en el 2019, titulado *El niño Ave y el Robot*.

Figura 4

Afiche de “El niño ave y el robot” (2019)



El universo en donde se coloca la narrativa es un mundo de cuatro regiones, cada una habitada por una raza con características físicas y de personalidad bastante marcadas: los pacíficos hombre ave (o guardianes del paraíso), Los egocéntricos y racionales robots (o arquitectos), quienes viven en ciudades metálicas y se dedican a construir, los Magmos de lava llenos de furia y sed de conflicto, y los Lagares, lagartos adaptados a vivir en un desierto árido y en constante lucha por supervivencia. Para permitirles adentrarse un poco en el universo fantástico de dónde partió la narrativa, coloco aquí debajo las descripciones de tres de las razas descritas por Alfredo, así como dibujos que las corporizan:

HOMBRES AVE

La raza de la jungla son unos hombres aves llamados Guardianes del Paraíso y a diferencia de las otras tribus no les gustan los malos hábitos solo la paz y armonía⁶ ósea son la raza más pacífica de todas. Pasan sus días decorando la jungla, creando estatuas, collares y otras cosas bellas. Tienen una celebración cada luna llena en la cual cantan hermosas canciones y bailan mostrando sus hermosas plumas. En los momentos de lluvia se quedan en sus casas y hablando de casas las construyen en los árboles ya que las constantes lluvias crean aludo y también hay depredadores.

Están conscientes de lo que pasa en 3 de las 4 tierras y por eso hacen lo que pueden para evitarlas ya que al ser pacifistas no saben luchar y por lo tanto no saben defenderse (Bullard, 2019).

⁶ Algunas palabras contienen errores ortográficos y/o gramaticales ya que el texto se ha escrito como un reflejo exacto de las palabras escritas por Alfredo.

LAGARES

La raza que habita la zona del desierto es una especie de lagartos humanoides llamados Lagares los cuales se dividen en tribus alrededor del desierto. Cada uno domina el arte de la supervivencia, la estrategia, el combate y la guerra. Es así porque todas ellas siempre están peleando por el control de los pocos oasis que hay. Cada bando se cree el dueño absoluto de ellos. Cada cierto tiempo conquistan o pierden un oasis pero la cosa es que llevan tanto tiempo peleando que se volvió parte de sus costumbres de vida y nunca se enteran de lo que pasa en las otras tierras.

Personalidad: son maestros de la guerra pero no dejan que el orgullo y la superioridad se les suba a la cabeza porque nunca subestiman a sus rivales y siempre están listos para entrar en batalla. (Bullard, 2019)

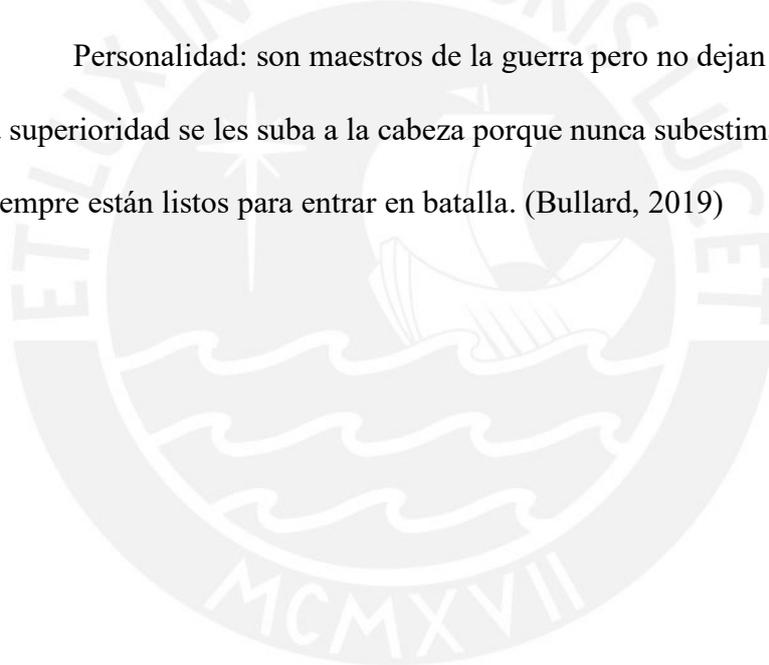


Figura 5

Lagares dibujado por Alfredo durante proceso de “El niño ave y el robot” (2019)



MAGMOS

La última y cuarta raza son los titanes mejor conocidos como Magmos. Como su nombre lo dice son golems torpes, bien grandes, pero no tanto como una montaña sino como un gigante promedio y su cuerpo está hecho de pura roca, magmo y azufre. Son tan violentos como su tierra ya que siempre están peleados en arenas y alabando la ira y violencia, pero, a diferencia de los Lagares solo pelean por deporte. Son tan violentos y salvajes que todas las tribus les temen, incluso los Robots que siempre están en sus asuntos. Pero lo

que en verdad los hace más terribles es que desean conquistar y quemar todas las tierras pero por suerte no pueden ya que si se alejan de las temperaturas extremas por mucho tiempo se enfrían y se vuelven estatuas. (Bullard, 2019)

Figura 6

Magmo dibujado por Alfredo durante proceso de “El niño ave y el robot” (2019)



2.3.2.2 Laboratorio de creación

Módulo 1: La historia del hombre ave y el robot

Pero de su soledad también brotaron monstruos. Lagartos con garras afiladas hechas para el combate, colas largas y pieles escamosas llamados Lagares. Seres infernales de ceniza y fuego llamados Magmos, que hundían los bosques en oscuridad, que secaban lagos y aplastaban todo a su paso. Sus rugidos, gritos, y siseos de lucha sumergían el mundo en tiniebla, en horror y en el miedo más profundo.

Del corazón del niño brotó miedo. Un deseo frenético por escapar. Y así, de su soledad, brotaron alas. Un pico largo y plumas multicolores que lo alzaron al cielo, llevándolo a las cimas de los árboles, lejos de los monstruos. La soledad del niño lo convirtió en niño ave y el niño ave voló lejos, lejos de los monstruos, de la sombra y el miedo. Pero también lejos de todo lo demás.

La niña, sola en el medio de su bosque, también buscó seguridad y encontró consuelo en su soledad. De ella brotaron bisagras y tornillos. Extremidades duras y fuertes. Una coraza metálica impenetrable que la mantuvo segura de los monstruos, de la sombra y del miedo. La hizo fuerte. Pero, al hacerlo, también endureció su corazón⁷.

El módulo 1 tuvo como principal objetivo el construir conjuntamente una narrativa ficticia que parta de y explore el vínculo fraternal entre Inés y Alfredo a través de lo fantástico. Este consistió de seis sesiones de entre 45 minutos y una hora cada uno y se realizó en abril del 2021. Como bien se especificó líneas arriba, la narrativa se basó en un mundo preexistente. Si bien, ya partíamos de un universo compartido, sentí necesario establecer la línea narrativa y partir de una introducción pre-hecha, en donde se introducían los dos personajes centrales: los hermanos que se convertían en Robot y Hombre Ave. Asimismo, esta también introducía las otras dos razas, los Magmos y los Lagares, como seres creados por consecuencia de la soledad de los hermanos.

Así, la primera sesión del módulo consistió en leer conjuntamente esta introducción, y conocer las primeras impresiones de Alfredo. Para contextualizar este primer encuentro, Alfredo es particular respecto a lo que le gusta y lo que no, y es bastante directo en

⁷ Fragmento del texto introductorio de la narrativa fantástica creada.

expresarlo. Por ello, yo estaba nerviosa ya que el interés y futuro compromiso de Alfredo con la historia dependía de esta sesión. Para mi sorpresa, Alfredo se enganchó inmediatamente con el hilo narrativo, y propuso una continuación en la que narraba el desarrollo de estas cuatro razas dentro de un universo que funcionaba “como un pastel con cuatro capas... cuatro regiones.” Asimismo, a través de sus comentarios y sugerencias añadimos a los Lagares a la introducción y los desarrollamos un poco más como personajes. Finalmente, al acabar la sesión, brotaron unas reflexiones bastante interesantes a raíz de la historia, incluidos, por ejemplo, la dualidad campo-ciudad reflejada en el ave y el robot, y el descubrimiento por parte de Alfredo de que fue la separación de ambos hermanos lo que dio inicio a todo lo demás, y que tal vez es a través de la unión de ellos que se logrará combatir a los monstruos.

El resultado fructífero de esta primera sesión también me permitió, a nivel metodológico, establecer una estructura para las siguientes. Al final de cada sesión, cada uno se llevaba una “tarea” que debía realizar para la próxima. Muchas veces, en mi caso, esa tarea era la de redactar dentro de la narrativa las ideas conversadas durante la sesión, y la de Alfredo era idear estructuras narrativas de continuación (como por ejemplo pensar en las razones por las que el hombre ave desearía dejar sus tierras). Así, al inicio de cada una, hacíamos una lectura de lo avanzado, luego compartimos nuestras tareas asignadas, conversábamos sobre potenciales cambios y, así, continuamos el hilo narrativo conjuntamente⁸.

Hubo un cambio durante la tercera sesión la cual fue bastante difícil para ambos. En palabras de Alfredo, ninguno estaba con “la chispa” y ambos estábamos de bastante mal humor. Esto no sólo obstaculizó la generación de más material, sino que convirtió la sesión en un espacio de tensión y molestia, lo cual decantó en una pelea. Salí de la sesión con mucha

⁸ Para más detalle respecto a las tareas asignadas, las actividades y los objetivos de cada una de las sesiones revisar el anexo 3.

molestia, y mucha tristeza. En un exabrupto, Alfredo me confesó que no sentía interés por el proyecto, lo cual me hizo cuestionarme cuáles eran las razones que estaban detrás para continuar con todo esto ¿Es ético que yo continúe si sé que el participante que me acompaña no quiere hacerlo? Salí a caminar.

Siguió caminando y después de lo que parecieron varias horas en el horizonte, vislumbró un bulto oscuro y monstruoso. Por un momento, pensó que lo que veía era un edificio, de aquellos grandes que había ayudado a construir en la ciudad de los arquitectos. Al acercarse, sin embargo, se dio cuenta que el bulto no era metal, sino una gigante piedra maciza. La tocó lentamente con sus dedos robóticos y una soledad inmensa lo invadió. Él y una gran piedra en el medio del desierto. Duros, fuertes, pero solos.

Sentí soledad... y me sentí perdida. Como el robot tocando una piedra gigante en medio de un desierto eterno y vacío.

¿Por qué lo estoy haciendo? No lo sé. Me siento mal porque creo que inconscientemente siento que soy jerárquicamente superior y debo hacer eso para ayudarlo. Pero fácil el no necesita ayuda, y la que necesita la ayuda soy yo.⁹

El cuestionamiento de las motivaciones del proyecto, y de la presente investigación, llevó a una reflexión más profunda: Sí, efectivamente, tal vez estoy haciendo esto más para mí, que para Alfredo... y eso está bien. Al regresar, Alfredo tocó mi puerta. Al entrar, noté en sus ojos un reflejo de mi propia tristeza, y una proyección de mi culpa. Dejo líneas abajo un extracto de mi bitácora personal de reflexión:

⁹ Reflexión tomada de bitácora personal.

Me pidió perdón. me dijo que se siente tonto porque a veces dice lo opuesto a lo que quiere y es pésimo hablando. Le dije que eso no era cierto. Me contó que había estado de mal humor y le dije que yo también. Me dijo que sí disfruta mucho trabajar conmigo pero que últimamente está con muchas distracciones en la cabeza que no lo dejan disfrutar mucho. Me siento similar. Me pone feliz saber que confía en mí lo suficiente para expresarse.

Y que él sí se da cuenta de las cosas que me molestan y me entristecen. Creo que nos conocemos más de lo que pensamos. Y él es mucho más maduro de lo que a veces pienso.

Finalmente, fue él quien vino a mi.

En su texto, “Ética y representación”, José Antonio Sánchez (2016) menciona que “el bien y el mal no pueden ser entendidos como universales absolutos a los que un individuo se aproxima con el pensamiento o la acción aislada, sino como términos relativos, sólo definibles desde las consecuencias que mis decisiones tienen sobre la vida, la felicidad, la alegría o el bienestar de los otros” (p. 22). Así, la metodología tomó un ligero giro, no sólo en términos prácticos, sino en mi propia concepción de ella. Antes, la consideraba una línea base para conseguir objetivos fijos e inamovibles, un mecanismo para incrementar la efectividad en los espacios de creación. El no cumplir aquellos objetivos, y el no ser efectivos en estos espacios, por consecuencia, llevaban a momentos como el descrito líneas arriba. Por el contrario, el entender el espacio de creación como un espacio de libertad, expresión y juego con Alfredo generó una flexibilidad en el trabajo que rindió frutos.

Así, si bien continué siguiendo mi guía de sesiones, la metodología se tornó un poco más flexible, y prioricé el disfrute de ambos por sobre el cumplimiento de objetivos rígidos. Esto generó mejores resultados a nivel práctico. La cuarta sesión, por ejemplo, fue especialmente fructífera, dado que la evolución de las sesiones dejó de estar basada

solamente en las conversaciones y el redactar conjuntamente, sino que por primera vez comenzamos a explorar desde el cuerpo, desde la improvisación y desde el juego.

En vez de sentarnos en la mesa a compartir nuestras ideas y redactar el texto, entramos al espacio y, a través de la máscara, nos convertimos en estos personajes fantásticos. Si bien durante el resto del primer módulo, y entrando al segundo, Alfredo tenía una preferencia por adoptar el rol del Hombre Ave, el cual describía como “amante de la naturaleza” y por ende, más cercano a él, a nivel metodológico hubo un intercambio de roles constante. A través de ello, se planteó un cuestionamiento de la asignación de roles inflexibles y una aversión por enjaularnos dentro de la personalidad, forma de ser y características de uno de los dos personajes principales de la historia. El hacerlo, como será explorado más adelante en el capítulo 4, permitió una reflexión más profunda y menos binaria respecto al paralelismo entre estos dos personajes y nosotros como individuos.

Figura 7

Fotografía tomada en la quinta sesión del módulo 1.



A lo largo del resto de las sesiones continuamos generando material que conjuntamente ordenábamos, sistematizamos y armábamos en una narrativa lineal, la cual resultó siendo, al final del módulo, una historia bastante larga.

Es importante notar que, si bien inicialmente el módulo 1 planteaba puramente la creación de la narrativa, la escenificación de la misma también se intercaló en algunas sesiones. Esto ayudó a crear y construir la historia, no sólo desde la palabra, sino desde la exploración en el espacio.

Módulo 2: El Hombre Ave y el Robot cobran vida

El segundo módulo tuvo como objetivo explorar escénicamente los mecanismos de escenificación de la narrativa fantástica previamente generada. Así, partimos de la narrativa generada en el módulo 1 y se trabajó a partir de ejercicios escénicos y exploración audiovisual para encontrar formas de escenificar las secciones de la historia. Si bien en un primer planteamiento de la metodología este módulo iba a contar con un total de 8 sesiones, terminaron, dada la complejidad de la narrativa y el hecho de que el módulo 3 se dio de manera paralela, siendo un total de 18, realizadas entre abril y junio del 2021.

Cada sesión tenía una duración de aproximadamente cuarenta y cinco minutos y realizamos un promedio de dos a tres sesiones semanales. Cada sesión tenía un objetivo específico predeterminado y actividades según un esquema desarrollado previamente y encontrada en la tabla que se encuentra en el anexo 4. Es importante recalcar que, si bien las sesiones iniciales sí fueron más rigurosamente planificadas, la flexibilidad con la que se iba dando el trabajo con Alfredo y la necesidad de añadir tomas específicas durante la edición en el módulo 3, también flexibilizaron el desarrollo de las sesiones. Este mecanismo de trabajo tuvo aspectos tanto positivos como negativos. Si bien nos permitió tanto a mi como a Alfredo ser más flexibles con la exploración, hacer las escenas que más nos provocan en vez de las

pautadas y dejarnos llevar por el juego, también dificultaron un poco mi propia capacidad de organización. Fue necesario, en este punto del proceso, dejarme llevar también por la planificación como mecanismo para combatir estos obstáculos.

Es a partir de este punto que resalto que la producción de material escénico y audiovisual se produjo, debido a lo antes expuesto, a partir de dos grandes mecanismos: la exploración libre y el grabado específico de escenas, en su mayoría improvisadas, a partir de la narrativa existente. Esta doble vía para la creación de material fue especialmente útil ya que nos permitió contar con mayores herramientas para lidiar con algunas de las dificultades mencionadas. Así, al inicio de cada sesión, tanteamos nuestro estado emocional y, en base a ello, decidía (con aportes de Alfredo) si es que haríamos una toma en específico o si nos daríamos la libertad de usar la improvisación como la herramienta principal de creación. Este mecanismo de trabajo también generó otro beneficio: la efectividad y el manejo de tiempo adecuado para lograr llegar a grabar o explorar las escenas que nos faltaban.

Finalmente me permito introducir, a través de fotografías, algunos de los elementos que se utilizaron durante el módulo 2 para la exploración escénica de la narrativa conjunta, los cuales serán explorados y analizados más a fondo en el capítulo 4 de esta investigación:

El juego y la improvisación:

Figura 8:

Inés y Alfredo improvisan una escena en el jardín



La máscara:

Figura 9:

Alfredo e Inés usan las máscaras de las cuatro razas.



Stop motion:

Figura 10

Escenas de stop motion tomadas de la obra. (1)



Figura 11

Escenas de stop motion tomadas de la obra. (2)



Módulo 3: El arte (y el dolor de cabeza) del proceso de edición

Finalmente, el módulo 3 tuvo como objetivo sistematizar escénicamente el proceso de exploración en los módulos 1 y 2 y complementarlo con la inserción del material documental, a través de la edición audiovisual. Inicialmente, el cronograma planteado establecía un periodo de tiempo aproximado de un mes para esta edición y conjugación de la obra final. Sin embargo, no pasó mucho tiempo entrado el módulo 2 que me di cuenta de dos cosas: En primer lugar, el módulo 2 requeriría de una mayor cantidad de sesiones de las esperadas, y en segundo y consecuentemente, jamás acabaría el proceso de edición y sistematización escénica si esperaba a acabar el módulo 2 para iniciarlo. Así, por necesidad del proyecto, el módulo 2 y 3 se realizaron de forma paralela.

Si bien esto significó mucha carga de trabajo e inversión de tiempo, el desarrollar ambos módulos al mismo tiempo también fue bastante beneficioso. En primer lugar, el poder comenzar a editar con el material escénico generado y las reflexiones que brotaban de las sesiones a flor de piel fue bastante útil. Por ejemplo, muchas de las ideas a nivel de construcción escénica que brotaban durante el juego y la improvisación podían ser probadas y plasmadas casi inmediatamente después al entrar en la edición. De igual manera, la pieza se iba creando, no sólo como segmentos individuales, sino como construcción, a medida que avanzamos con las sesiones. Esto no sólo me daba más tranquilidad sobre el camino que estábamos tomando conjuntamente, sino que también, como directora, me permitía ver que estaba funcionando y qué no a nivel holístico. Este método de trabajo también permitía que Alfredo tuviera la capacidad, al ver los segmentos editados, de expresar opiniones, quejas y sugerencias sobre la obra y cómo ésta se iba desarrollando. Por último, el ir avanzando con la pieza audiovisual a medida que seguíamos con la exploración, también dio lugar a un mejor manejo de tiempo al dejar ver qué escenas faltaban, o qué momentos debíamos de explorar más a fondo.

2.4 Retos y hallazgos de la metodología

Creo que es importante recalcar en este capítulo algunos de los retos que nacieron durante la aplicación de la metodología, especialmente del laboratorio de exploración y creación. En primer lugar, fue bastante difícil lidiar con el hecho de que estaba trabajando con dos no-actores (Alfredo y yo). Era común dentro de los ensayos que Alfredo no quisiera hacer algún ejercicio por vergüenza, o por creer que sería incapaz de hacerlo físicamente. Asimismo, también era común que interrumpiera alguna sesión de exploración corporal cambiando de tema o parando a la mitad para hacer un comentario. De igual manera, mi propia falta de confianza sobre mi rol como performer me generaba mucha inseguridad y muchas veces no me dejaba entrar de lleno a la exploración.

Esto me generó un paralelismo con lo que escuché en un webinar al cual tuve la oportunidad de ir, el cual exploraba la aplicación del método *Hunter Heartbeat Method* desarrollado por la compañía de teatro inglesa Flute Company, bajo la dirección de Kelly Hunter. Flute es una compañía que se especializa en generar experiencias teatrales para personas dentro del espectro autista. A su vez, el *Hunter Heartbeat Method* es, a grandes rasgos, una metodología basada en el juego teatral sensorial el cual ofrece la oportunidad a participantes dentro del espectro para expresarse, desarrollar habilidades y conectarse con un otro a través del juego (Hunter s/a). Durante el webinar, una frase me llamó especialmente la atención: al ser el participante en sí lo más relevante de la experiencia, ésta debía llevarse a cabo “en su propio tiempo” el cual variaba según el momento (Hunter, 2021). Este paralelismo me permitió tener, nuevamente, un acercamiento más flexible frente a los espacios de exploración con Alfredo y reiterar la idea del juego y el disfrute como la clave para el desarrollo de material. Si bien, mi propia frustración, muchas veces liderada por mi idea cerrada sobre cómo debían ser las cosas, aparecía por momentos, al adentrarme en el juego, y notar el disfrute de ambos al hacerlo, esta se fue opacando.

Otra dificultad relevante fue el hecho de que esta frustración también nacía de las necesidades audiovisuales que tenía el proyecto. Al ser, finalmente, un producto mediado por una cámara, como directora e investigadora sentía un frenesí por grabar y registrar todo, lo cual me daría más material para trabajar durante el módulo 3. Esto muchas veces también era obstáculo para el disfrute del juego y la exploración en sí ya que, paralelamente a lo que hacía en el espacio como performer, me distraía pensando en el posicionamiento de la cámara, la toma, y cómo ese momento en específico se uniría a la narrativa audiovisual. De alguna forma, estaba perdiendo la magia del juego y la improvisación, y esa misma característica de un teatro efímero con la cual había convivido durante toda mi formación como artista. El tener que asumir todos estos roles yo sola, generaba aún mayor frustración.

Esta necesidad de enfrentar frentes de forma paralela también generó otra dificultad un poco más emocional: el estar pensando constantemente en la reflexión sobre el vínculo, generaba un obstáculo para experimentar el vínculo en sí. Finalmente, lo que tuve que hacer fue nuevamente dejar de pensar el proceso como un mecanismo duro y cerrado, y comenzar a pensar las sesiones de laboratorio, no como una serie de objetivos a cumplir, sino como espacio de juego y disfrute con mi hermano menor.

Capítulo 3: Alfredo e Inés. O de qué maneras aportan los elementos documentales en la escenificación de identidades.

Continuaron acercándose hasta que la luz se encontraba frente a sus ojos. Reflejado en ella se vieron a sí mismos, pero no eran ellos, sino otros. Ambos levantaron sus manos lentamente, acercándose, como hipnotizados a sus reflejos, quienes, aunque no eran ellos, les resultaban muy familiares, como un recuerdo enterrado en lo más profundo de sus subconscientes.

Este capítulo buscará, a través de un desglose reflexivo de las herramientas documentales empleadas en el proceso de construcción escénica, identificar y explorar las formas que estos aportaron a la escenificación de identidades multi subjetivas. Soy consciente de que la forma en la que estas identidades son configuradas es producto de una unión inseparable entre la historia fantástica y los elementos documentales, y es en el juego entre ambas entradas dónde también se encuentran puntos de reflexión. Sin embargo, para facilitarnos la lectura, y para ordenarme metodológicamente, la reflexión en este y el siguiente capítulo se ha separado a partir de las dos entradas que tuvo la investigación: lo documental, y lo fantástico.

Como se mencionó en el marco conceptual, lo documental, como conjunto de mecanismos, yace tanto en el mundo de lo audiovisual, como de lo escénico, y es explorado como mecanismo de representación en ambas disciplinas. Asimismo, desde sus inicios como género, siempre se ha visto envuelto en una ambivalencia entre lo “real” y lo “subjetivo”, y en una representación de la realidad que, al ser guiada por un individuo creativo, y subjetivo, irónicamente busca, y rehuye, la objetividad. Para el propósito de la siguiente investigación me presté una variedad de mecanismos y herramientas influenciadas por lo documental que serán exploradas más adelante, entre ellas: la entrevista a miembros de nuestra familia

nuclear, entrevistas informales a Alfredo durante los módulos 1 y 2, y la video bitácora y registro audiovisual que se realizaron durante todo el proceso de ensayos.

El presente capítulo buscará, primero, explorar reflexivamente de qué formas se construyen y yuxtaponen las identidades individuales de Alfredo, mías y de nuestra relación a través de las entrevistas. Consecuentemente, se explorará de qué formas estas construcciones se configuran (o se contradicen) con la creación de identidades performativas que se generan al aparecer el cuerpo en escena, ya que somos nosotros mismos los que hablamos, accionamos y performamos. Asimismo, se buscará explorar cómo nuestros roles como performer, y mi rol como directora también configuran las identidades representadas.

La siguiente sección del capítulo buscará indagar sobre cómo estas identidades no sólo se construyen performativamente a través del cuerpo, sino a través de los objetos que aparecen y contextualizan la relación fraternal a lo largo de la obra: entre ellos las fotos familiares, los objetos cotidianos y el espacio. Finalmente, se discutirá de qué formas la edición audiovisual realizada durante el módulo 3 también es un elemento que configura las identidades planteadas escénicamente y complejiza su categorización como herramienta de construcción puramente de la disciplina audiovisual.

3.1. ¿Quién es Alfredo? ¿Quién es Inés?

La pregunta sobre la identidad es sin dudas, compleja, y una que está moldeada por una variedad de cuestionamientos: ¿Quién soy? ¿Quién soy según el otro? ¿Quién soy según yo mismo? La aparición de la entrevista como herramienta metodológica, y la inserción de otras perspectivas en la obra permitió reflexiones alrededor de estas preguntas, y una mayor consciencia del material documental como elemento de configuración de identidades.

3.1.1. La entrevista: Alfredo es... Inés es... Ellos son...

Si partimos de la definición de vínculo propuesta por Berenstein, que configura y presenta la relación a partir de dos “yoes” autónomos, ¿son estos yoes independientes de aquellos que conviven a su alrededor? Durante la primera parte de la obra, la imagen de “Alfredo” y la de “Inés” son representadas a través de la edición de las cuatro entrevistas. Alfredo es descrito como “una persona muy especial”, “único”, y como un sujeto que “recién está abriendo su mundo... al resto del mundo”. Si bien su neurodiversidad no es mencionada explícitamente, esta se revela en las palabras de los padres quienes cuentan, a través del testimonio, el crecimiento de Alfredo y cómo en algún punto de su vida creyeron que no podría hablar, caminar o ir a un colegio regular. La visión que presentan las entrevistas trae a la luz aspectos positivos, como negativos: Alfredo es único, pero a Alfredo también le cuesta comunicarse y fue difícil de criar. Alfredo es una persona muy especial, pero puede llegar a ser cerrado y tener una falta de empatía que genera daño a su alrededor.

Inés, por el otro lado (mencionada aquí en tercera persona para una mejor lectura) es descrita de forma similarmente yuxtapuesta. Daniela, una de sus hermanas, la describe como una persona creativa con un cerebro racional. Micaela, similarmente, parte su descripción desde lo artístico, describiéndola como una persona capaz de prestarse de cosas esenciales de sí misma, y aquellas que están a su alrededor y convertirlas en algo que otras personas pueden admirar. Por el otro lado, Inés también es descrita como una persona a quien le costó desarrollar una autoestima, que muchas veces ve su sensibilidad como una debilidad y que por ello no la muestra, y, más adelante en la obra, como alguien a quien le cuesta decir lo que siente, lo cual muchas veces genera conflicto con aquellos a su alrededor.

Uno de los puntos interesantes de la presentación identitaria de ambos a través de la entrevista, es que esta se convierte en un mecanismo relevante para la construcción de facetas individuales que afectan y moldean la relación. Rasgos de personalidad compartidos, como el

hecho de que ambos son cerrados, y les cuesta compartir con otros, por ejemplo, revelan las razones que están detrás del “pasado tormentoso” y del conflicto que caracterizó su relación en el pasado (también revelado en las entrevistas). De igual manera, hacen más potente y simbólica nuestra capacidad actual de compartir los espacios de juego y exploración que ofrece el espacio escénico. Mejor puesto en las palabras de Daniela, nuestra hermana, “creo que ambos pueden mostrar quienes son con el otro, que es algo que ninguno de los dos puede hacer con otras personas”.

Otra característica compartida revelada a través de la entrevista es la capacidad creativa, un elemento que no sólo describe a ambos, sino que ayuda a configurar la obra en sí. Si bien Inés puede a veces pensar en su sensibilidad como una debilidad, es a través de ella que se reconocen las facetas de la relación fraternal en escena, explorando, a través de lo artístico “una de las relaciones más difíciles que ella ha tenido” (entrevista Micaela). De igual forma, en una sección de la obra, vemos el mundo interno de Alfredo descrito a través de la subjetividad de sus padres. De niño, hacía ruidos, jugaba con trapos, y parecía tener una adicción a los videojuegos. En palabras de su madre “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 forma, su padre describe “el tema fantástico de Alfredo” como algo que siempre ha existido, “sólo que siempre lo hemos entendido mal” confundiénolo con una adicción a los videojuegos o aludiendo a esta característica como consecuencia de su neurodiversidad. Posteriormente, menciona que hoy se da cuenta de 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”.

¿Qué nos revela el hecho de que ambos son descritos a través de su capacidad artística? En primer lugar, desde lo personal, creo que le da importancia a lo fantástico

revelado a lo largo de la obra, no sólo como narrativa, sino como creación conjunta, fruto de nuestra relación. Asimismo, revela en la capacidad creativa, un elemento de valoración, y un entendimiento más profundo, no sólo de cada uno como individuos, sino de la obra como construcción conjunta. En el caso de Inés, por ejemplo, su sensibilidad, la cuál según los entrevistados muchas veces asume erróneamente como una debilidad, es reflejada como una característica clave para la creación artística, y, por ende, una fortaleza para entenderse a sí misma, y a su hermano. Alfredo, como también será explorado más adelante, en conjunción con su presencia real, se revela como un creador con múltiples referentes de los cuales se nutre para continuar creando. Asimismo, vemos también en estos fragmentos de entrevista un alejamiento del estereotipo del mundo interno neurodiverso como alejado, inmerso en sí mismo e incomunicado. La apertura del mundo fantástico de Alfredo se convierte así en un quiebre del estereotipo, una revalorización de características neurodiversas, y una apertura a una mayor comprensión y reflexión por parte del espectador.

Es en esta sección donde también me permito reflexionar un poco más respecto a la importancia e implicancias de haber seleccionado a estos cuatro entrevistados: Nuestros padres y dos hermanas mayores. Sus visiones, como bien se mencionó en la metodología, parten de la subjetividad, mas están ancladas en una subjetividad familiar compartida que nace de una historia familiar y múltiples experiencias conjuntas a lo largo de nuestra vida. Es esta visión, aunque a veces dolorosa, la que también permite construir esta narrativa desde una posición de vulnerabilidad. Consecuentemente, es este posicionamiento lo que también deja ver facetas importantes de la relación fraternal y de las vidas de Alfredo y mías.

En una sección de la entrevista con nuestra madre, por ejemplo, ella cuenta la experiencia de criar a Alfredo, expresando las dificultades que ello traía consigo, como el miedo de que no pudiera acceder a un colegio, realizar actividades “regulares”, y el tener que enfocar todos los recursos de la casa en Alfredo. Si bien su coporalidad y tono denotan, en mi

opinión, la angustia y dolor que a veces caracteriza las vivencias de padres de individuos neurodiversos, creo que son estas historias y experiencias las que dan sentido y revalorizan la evolución de Alfredo, y de la relación, en el transcurso de nuestra vida. Es en el dolor materno y paterno, asimismo, donde el espectador puede encontrar una emoción universal y configurar el contexto difícil, pero que llevó al crecimiento individual, y colectivo de nuestra relación fraternal. Así, la experiencia de contar estos recuerdos pasados a su vez se convierte en una oportunidad para problematizarlos, y ver su valor e injerencia en las vidas de los involucrados en retrospectiva.

Por otro lado, creo que el tener material que parta de la subjetividad de nuestra familia me permitió a mi, al momento de editar, un espacio de contención y de libertad al crear esta narrativa. No hay duda que fue muy difícil lidiar con este material, inmensamente vulnerable. A nivel ético y emocional, el construir una narrativa a partir de experiencias dolorosas, recuerdos emotivos, y la vulnerabilidad de mi familia, siempre fue, y es, un proceso dificultoso y del cual brotan cuestionamientos. Sin embargo, el tener la posibilidad de escuchar estos eventos y recuerdos vividos desde la experiencia diferente de cada uno de estos 4 individuos, permitió una mirada ligeramente más distanciada sobre ellos y, por ello, una capacidad de utilizarnos con mayor libertad para la construcción narrativa.

Esto, a su vez, a nivel emocional también me permito procesarlos y reflexionar sobre su impacto. Este proceso me llevó a repensar como estos configurarían la forma en la que buscaría contar esta historia en el presente. Finalmente, son nuestro pasado y nuestros vínculos familiares los que moldean nuestra identidad individual y colectiva. El involucrar estos elementos en una exploración escénica de la relación no solo fue necesario, sino que me permitió una problematización y reflexión en torno a cómo la subjetividad no solo es individual, sino se entrama en las experiencias que constituyen un tejido familiar, y en las experiencias compartidas que nacen de él.

Por otro lado, el uso de múltiples entrevistas fragmentadas y editadas a lo largo de la pieza también dan luz a otro punto de reflexión. El espectador ve, finalmente, una **construcción**, una selección de imágenes, videos, y fragmentos de entrevistas que, completas, duran aproximadamente 30 minutos cada una. Detrás de cada frase dicha, hay varias preguntas y respuestas escondidas. Finalmente, las palabras de los entrevistados, ya partiendo de una subjetividad y perspectiva específica, se posicionan en una construcción modificada por mi propia subjetividad como editora, directora, y como individuo siendo descrito.

Si bien, esto ya denota una subjetividad, esta se revela al espectador en un intento de generar esta reflexión y este reflejo de una realidad multi subjetiva. Al final de la sección dónde Inés es descrita, su madre responde a la pregunta ¿Quién es Inés? diciendo la siguiente frase: ¿Quién eres? Eso lo sabes tú, no yo. Un punto interesante es que es la única de los cuatro entrevistados que me habla en primera persona. Esto, al momento de editar en el módulo 3, se convirtió en un mecanismo más de construcción identitaria pues revela a la persona que está detrás de la pregunta. Revela quien es la entrevistadora... la investigadora y a su agencia en el trabajo. Si bien, la pieza ya está impregnada de mi perspectiva como directora y editora, inclusive antes del proceso de edición, la respuesta en sí ya es parcial, dado que soy yo misma quién pregunta sobre nosotros, y las cuatro entrevistas se realizaron en el contexto de esta investigación específica, conocida también por los entrevistados.

En conclusión, si bien la entrevista se convirtió en un mecanismo para la construcción multi subjetiva de identidades en escena, a mi parecer, fue su combinación con nuestra presencia real y con los objetos y locaciones en dónde se desenvuelve la performance (como veremos más adelante) y dónde se ve una respuesta aun más compleja a la pregunta ¿Quién es Alfredo? ¿Quién es Inés? y quizás más importante ¿Quiénes son juntos? Es a manera de conclusión donde también me permito levantar otro punto interesante: lo que dice un otro

sobre uno no es necesariamente un retrato “verídico” de la realidad (la cual de por sí rehúye la objetividad y la “verdad” absoluta).

Si tomamos la premisa de que la identidad se construye relacionamente, la imagen de lo que constituye un otro, o uno mismo, no solamente nace de la palabra, sino de cómo esta se interpreta, y cómo esta se presenta. Es aquí dónde también nace la relevancia, a nivel de construcción escénica, de que la obra no sólo fuese una serie de entrevistas que respondan a la pregunta de quiénes somos. El incluirnos a nosotros mismos como performers, el entrevistar al mismo Alfredo, el entrevistar a estas 4 personas, parte tan importante de nuestro contexto familiar, e inclusive la narrativa fantástica como hilo conductor, ofrecen así una visión multidimensional a la construcción de esta relación. Esta entrada múltiple no buscó, en ningún caso, acercarse más a la realidad, sino rehuir, en su multiplicidad, la idea de una realidad objetiva, de dos hermanos representados “tal y cómo son”, y de una relación inflexible, estática y absoluta.

3.1.2. El cuerpo en escena: ¿Quién eres? Eso lo sabes tú, no yo

La identidad como concepto, al ser un fenómeno subjetivo, no sólo se genera por lo enunciado por otros, sino se construye simbólicamente en nuestra interacción con el mundo, y con aquellas personas que lo conforman. En la pieza, la construcción identitaria del vínculo es configurada no sólo a través de la entrevista, sino de la presencia de ambos en escena.

Lo interesante de la construcción identitaria multidimensional, de esta forma, es que es generada, no solo por el testimonio de los familiares y la palabra, sino por la presencia “real” en la pantalla. Tomemos, por ejemplo, el Alfredo “especial” y “único”, descrito por la entrevista. Su descripción es acompañada por su presencia real en escena, quien aparece a través de la video-bitácora y nos muestra sus cómics, su habitación, nos cuenta un poco de su percepción de la vida, de la suerte, y de sí mismo (“me gusta actuar cómicamente”). De alguna forma, la ligereza que presenta Alfredo en escena, riéndose, haciendo bromas y

mostrándonos libremente los espacios a través de los cuales transita, aportan a la creación identitaria performática de un Alfredo que siempre ha sido *la evaluación del no y la demostración del sí*. Así, la construcción externa oral en la forma de la entrevista se complementa con el cuerpo presente del sujeto siendo descrito.

Figura 12

Alfredo nos muestra un cómic de monstruos en su habitación.



Asimismo, el accionar de Alfredo en escena y su contextualización cotidiana, también nos va revelando un poco más respecto al mundo fantástico paralelo en donde aparecen las facetas del vínculo. Si bien exploramos la entrada a lo fantástico en el siguiente capítulo, es lo documental lo que también nos devela lo particular de la fantasía planteada en escena. El ver las imágenes de los cómics de Alfredo, repletos de monstruos gigantes, colores y dibujos, así como escucharlo enunciar frases como “me gusta la comedia estúpida” y “de joven me gustaba imitar monstruos... me gustan las criaturas de los mitos, los lugares dónde encajaría.” nos muestran referentes, gustos y rasgos de personalidad que luego se reflejan en un mundo fantástico único y revelador. De igual forma, en combinación con el valor y la evolución de la capacidad creativa de Alfredo que se revela en las entrevistas, se le da un mayor valor simbólico a la narrativa que vemos como reflejo de ambos hermanos, su historia, y su proceso de maduración.

Similarmente, la profundidad reflexiva de las frases enunciadas por Alfredo (como por ejemplo “A veces seres muy inteligentes son los monstruos que parecen brutales, pero tienen una mente muy inteligente”), y la aparición de breves escenas tomadas de la video-bitácora, como él leyendo un extracto del cuento escrito por el mismo, revelan un Alfredo reflexivo, inteligente e inmerso en un proceso creativo de una fantasía propia. Así, el elemento documental de la video-bitácora, y la presencia de Alfredo en escena, no sólo nos deja vislumbrar las razones detrás de la narrativa, sino que la revelan como una entrada al mundo interno de Alfredo y a su percepción del mundo.

Algo similar sucede con mi propia representación en escena, pero de forma aún más compleja ya que mis características no sólo son presentadas a través de las palabras de mi familia, mi cuerpo y mi accionar en video, sino en la agencia que tengo como directora y editora de la obra. Finalmente, la identidad que se genera ante el espectador está firmemente influenciada por las decisiones de qué poner y qué no poner al momento de seleccionar en la edición. Este proceso fue sumamente complejo y difícil a nivel personal, ya que requirió, no sólo una aceptación de defectos sino, una valoración de mis propias virtudes, y de qué formas se presentan al momento de editar.

Durante uno de los fragmentos de entrevistas, nuestro padre describe su percepción de la historia personal de Inés, afirmando que “le costó mucho desarrollar su autoestima a pesar de haberse sabido toda su vida una persona valiosa”. Posteriormente a la sección en dónde se describe a Inés a través de las palabras de sus familiares, vemos los inicios de la historia del Robot quien, al encontrarse solo, implementa la construcción, la auto superación y la aversión a las emociones como mecanismo de supervivencia. Deveraux en Behar insiste en que, para llegar a una comprensión del observado, lo que sucede dentro del observador debe darse a conocer (1996). Si bien sus palabras se refieren a la relación observador-objeto más asociada a la antropología, esta forma de pensamiento podría trasladarse a nuestra concepción de la

relación producto-creador. Así, el ejercicio de generar una identidad construida para la Inés que vemos físicamente en escena, subjetiva, parcial y moldeada por una autopercepción también influenciada por la entrevista, se convierte en sí en reveladora del producto y su contexto. Finalmente, lo que ve el espectador en escena no solamente es un individuo (Inés) y su historia, sino la agente detrás de la construcción de la pieza, lo cual a su vez la contextualiza. Así, el proceso de reflexionar sobre mi misma a través de la performance, la edición y la conjunción de mecanismos de construcción escénica identitaria, no sólo fue un proceso de autoconocimiento y aceptación, sino una validación de la construcción fantástica que vemos desarrollarse como reflejo de este autoconocimiento y una revelación de la obra como construcción creativa fuertemente anclada en vivencias personales y una muestra tangible de crecimiento emocional.

Similarmente, mi representación en escena a través de presencia física grabada y visiones externas también nos permite reflexionar sobre el documental como género, y cómo este abarca lo escénico. Volvamos a lo propuesto por Beumers y Lipovetsky y mencionado en el marco conceptual. Para refrescar un poco la memoria recordemos que estos autores, citando a Elizabeth Papazian, definen el “acercamiento documental” en las artes, como “el uso de o referencia a métodos de retratar y transmitir información de la manera más transparente posible, con mínima interferencia aparente de un autor” (2010, 615). Sin embargo, al hablar del documento traen a colación la idea que el teatro, al ser inherentemente performativo, y dependiente de la performance por sobre la grabación de la imagen, sólo puede producir la ilusión de “documentalidad”.

Respecto a esta posición, y mi propia representación en escena, se pueden hacer dos reflexiones. En primer lugar, si bien no trataré de definir lo que hace al teatro, teatro, es innegable que el tránsito a lo virtual dado el contexto sanitario ha requerido de los artistas escénicos una mediación audiovisual de la imagen. Así, las palabras de Beumers y

Lipovetsky pueden ser repensadas al cuestionar la imagen grabada y la performatividad como opuestos. Inés es visualizada en escena a través de una imagen grabada, mas su identidad ante el espectador también depende de la performance que ejecuta el cuerpo en escena. Esta performatividad, a su vez, se configura por elementos como la edición y su propia agencia como directora y editora de la obra. Así, sí bien la imagen grabada genera un acercamiento arraigado en lo documental, la documentalidad de esta construcción se basa también en su elemento performativo, y en la multidimensionalidad que permiten las otras vías de construcción identitaria (la entrevista, la edición, los objetos, etc.).

De igual manera, la presencia de un “autor” que interfiere en la forma en la que se presenta el documento, y a sí misma, nos permite cuestionar la idea de una “interferencia mínima”, la cual permite la transparencia sobre el documento. Finalmente, y como bien decía John Grierson en Winston, lo documental, a pesar de estar arraigado en el “documentar”, no es sino “el tratamiento creativo de la actualidad” (Winston, 2006, p.11) Así, mi propia representación en escena, y la construcción performática e identitaria de la que parte, no es sino un mecanismo para cuestionar la realidad como estática y el documento o la imagen grabada como muestra de una realidad “verídica”. Finalmente, esta no sólo será modificada por el agente creador que sostiene la cámara, edita el producto, o lo posiciona de cierta forma en escena, sino por un espectador que, en base a lo que ve, generará su propia visión de la realidad que se plasma, fuertemente influenciada por su propia subjetividad.

Figura 13

Inés mira a la cámara mientras es descrita por su familia a través de voz en off.



Durante uno de los primeros momentos de la obra nuestra hermana, Micaela, describe a Alfredo como “un personaje muy particular” ¿Qué distingue entonces la forma en la que nos presentamos a nosotros mismos de la forma en la que representamos a un personaje? ¿Qué distingue al Hombre Ave de Alfredo, o al Robot de mí? O inclusive, ¿Es la representación identitaria que vemos reflejada en escena verdaderamente un reflejo de Alfredo e Inés? La calificación de “personaje” nos permite reflexionar acerca de otro punto. Judith Butler menciona el hecho de que la identidad no es estática y se construye fenomenológicamente a través de actos performativos del sujeto y que, por ello, rehúye estabilidad en el tiempo. Estos actos performáticos de nuestra propia identidad, asimismo, muestran paralelismos con el acto performativo teatral (Butler, 1988). Si bien no hay respuesta correcta a estas preguntas, lo que permite el elemento documental en escena (tangibilizado en la entrevista y la video-bitácora cotidiana), es un mecanismo performativo que dialoga con la acción del individuo, generando una respuesta, aunque parcial, a la pregunta ¿Quién es Alfredo? y ¿Y quién es Inés? Similarmente, el conocernos a ambos, y en interacción, permite una mayor comprensión de nuestra relación en sí.

Si bien, nuestro propio accionar y aparición tangible en escena podría ser lo más cercano a una representación “real” de nosotros mismos, es interesante notar que, a medida que la narrativa avanza, la obra depende menos del testimonio y la entrevista como mecanismos de creación escénica del vínculo. A medida que avanza la pieza, lo documental y la visión externa de quienes somos van perdiendo potencia, poniendo en primer plano una representación más poética del vínculo a través de lo fantástico. Si bien inicialmente vemos una construcción identitaria a partir de subjetividades externas, a medida que la narrativa progresa, los “personajes” se construyen a través de la vía poética que provee lo fantástico y nuestra interacción real. Si un mecanismo u otro es más efectivo para construir escénicamente la realidad del vínculo es una reflexión que continuará más adelante.

3.2. Objetos que performan

Otro hallazgo interesante durante el proceso fue la consciencia de cómo los objetos interactúan con esta representación performática del individuo, y de nuestra relación fraternal. Si bien nuestros cuerpos, nuestras voces y nuestro accionar en escena, configurándose con las palabras de los entrevistados, generan identidades multidimensionales, estas también eran nutridas, contextualizadas y complementadas por objetos de archivo y elementos no-corporales que las acompañaban en escena y aportan a lo “documental” de la pieza.

3.2.1. Fotos que revelan un pasado compartido

Durante la introducción, los personajes principales ficcionales son presentados a través de la voz en off que lee el inicio de la narrativa. El espectador escucha y ve los inicios del Hombre Ave y el Robot, quienes se crean en los cuerpos de dos hermanos, fruto de sus soledades y sus deseos de protegerse de los monstruos que habitan en ellas. La voz en off se acompaña, por momentos, de fotografías del archivo familiar, que revelan en ellas a los

hermanos reales de la historia, Inés y Alfredo. La progresión de las fotografías a través de los años, y de la infancia compartida entre ambos, generan un cierto paralelismo entre lo fantástico que se escucha, y lo real de la imagen.

Figura 14

Dos tomas seguidas de la pieza. En la primera, vemos una fotografía antigua de los cuatro hermanos, seguida por la segunda en dónde vemos al niño, de cuyo corazón, fruto de los rugidos del Magmo, “brotó miedo... un deseo frenético por escapar” (1)



Figura 15

Dos tomas seguidas de la pieza (2)



Como ha sido mencionado anteriormente en el marco conceptual, en su artículo *Fantasy versus Reality in Literature*, Mohamed et al. (2016) definen la fantasía tradicional a través de tres entradas: su relación con la racionalidad, su relación con la realidad o por virtud de ser un género que evoca asombro. La segunda entrada a la fantasía, coloca al concepto como opuesto, como lo no-real (2016, p. 214). A pesar de no estar anclado en la realidad de manera directa, es el espectador quien define lo racional. Así, la fantasía puede retratar un mundo no-real que a su vez sostiene una racionalidad y una verosimilitud interna. Sin embargo, al utilizar la fotografía como archivo real, que provee una imagen al mundo de lo fantástico, se genera un reflejo de una narrativa fantástica anclada en el mundo de lo real. La fábula generada por el objeto, de esta forma, es tanto una representación de lo real, como de lo fantástico. Esta conjunción nuevamente aporta a generar escénicamente una identidad del vínculo incipiente, y revela que lo que ocurra en este mundo fantástico está inmediatamente relacionado a esta relación.

De igual manera, la fotografía también tomó otra función: la de introducir un universo que, si bien no vemos directamente en la obra, afecta al vínculo: una infancia compartida y una historia familiar. Así, este mecanismo de archivo escénico provee una alternativa a la creación escénica del vínculo que no necesita de una historia relatada oralmente para su comprensión. Paralelamente, a través de ella, se va generando la fábula que configura la evolución de nuestra relación ante los ojos del espectador en el resto de la pieza.

Figura 16

Foto familiar vista en escena durante la introducción.



3.2.2. Nuestra casa como espacio simbólico

El espacio en dónde se genera la performance también cobra un rol importante en la construcción de identidades individuales y del vínculo. La construcción fantástica de un mundo alternativo no-real permite una división del espacio bajo dos grandes simbolizantes: nuestro hogar real, y los mundos fantásticos que se crean a través del juego en los distintos espacios.

Al igual que la fotografía, el espacio, bajo el primer supuesto, cobra también una importancia histórica de archivo. Ambos crecimos en esa casa, hacemos nuestro día a día en esos cuartos, compartimos vivencias, y jugamos en ese jardín. El dejar entrar al espectador en espacios tan íntimos a nivel personal y familiar también revelan pequeños detalles de nuestras identidades individuales: A Alfredo le gustan los cómics, Inés edita en su escritorio, ven televisión juntos en la sala y ambos se sienten cómodos en el cuarto del otro. La aparición corporal y el accionar en estos espacios íntimos van revelando una confianza y seguridad y evocando facetas más íntimas de nuestra relación. Asimismo, son espacios donde inherentemente estamos más cómodos, lo cual a su vez facilita y libera nuestra capacidad

performativa tanto documental como fantástica: Estamos más dispuestos a decir lo que sentimos, hablar libremente, compartir el uno con el otro, y a convertirnos en Magmos, Lagares y Hombres Ave en espacios seguros, conocidos y que nos han acompañado durante toda nuestra infancia y juventud.

Figura 17

Alfredo e Inés crean una narrativa fantástica en el jardín.



Asimismo, el proceso no buscó encubrir el espacio real como fantástico, sino revelar el hecho de que la metodología se desarrolló en este espacio particular e íntimo. La aparición de fotos familiares colgadas en las paredes, la introducción de nuestras habitaciones y la constante yuxtaposición entre lo que sucedía a nivel narrativo (la historia fantástica) y el espacio en dónde sucedía (el jardín, la lavandería, la sala, entre otros) hacía alusión al hecho que la pieza no buscaba ser un retrato ni de lo documental ni de lo fantástico absoluto, sino un mecanismo a través del cual ambas entradas ayudaban a configurar y construir escénicamente esta relación tan compleja. El espacio, de esta forma, evoca tanto una historia familiar como facilita su transformación a lo fantástico.

Figura 18

Hombre ave vuela (manejado por Alfredo) con un fondo de fotos familiares.



3.3. La performance de la edición

Finalmente, si bien no es considerado un “objeto” tangible, hay otro elemento no-corporal que ayuda en la escenificación performativa de las identidades involucradas: la edición audiovisual. El uso de ritmo, cortes, colores, musicalización e inclusive efectos visuales (como el efecto *cartoon* en los momentos de la narrativa fantástica) aportan a la construcción de la pieza, y las identidades construidas a través de ella. La performatividad de la edición también se convierte en un mecanismo tanto para inmiscuir al espectador en la magia de lo fantástico, a través de herramientas como el *stop motion*, y los efectos de audio y sonido, como para distanciarlo de ella y revelar el artificio. Momentos como ambos viendo la escena cómica del Hombre Ave y el Robot volando y chocando por fallas del sistema, y riéndonos en el proceso, revelan facetas de nuestra relación y del hecho de que, finalmente, esto no es una creación unilateral. Alfredo no sólo asumió el rol de performer, sino que contribuyó artísticamente tanto a la creación de la narrativa como al proceso de edición y

construcción escénica. Así, se van revelando a través de mecanismos de la edición, un Alfredo con agencia, un Alfredo creativo, y dos hermanos que crean conjuntamente esta escenificación de su relación.

El uso de lo audiovisual como herramienta de construcción escénica también prueba la liminalidad que Víctor Turner le atribuye al teatro. Como ya se ha mencionado en la introducción, Tomás Motos-Teruel (2017), citando a Víctor Turner, sugiere que el teatro es único en su capacidad para crear un contexto social que promueve la liminalidad, y que es en este espacio liminal, donde las normas, relaciones de poder y jerarquías sociales pueden ser suspendidas, o hasta invertidas (p. 221). El mostrar a Alfredo como sujeto con agencia también cuestiona nuestra concepción jerárquica de lo neurotípico y lo neurodiverso y el posicionamiento de una opinión por sobre otra. Así, el arte escénico se convierte, no sólo un espacio de crecimiento y libertad para el sujeto neurodiverso, sino un espacio reflexivo para la sociedad en donde la forma de relacionarnos con otro y comprenderlo no necesariamente están condicionados por las jerarquías y normas sociales que dominan nuestro día a día.

La presencia de edición también revela en la obra (si bien tan sólo una muestra parcial de todo el proceso escénico que se realizó) una interesante comunión entre dos disciplinas hermanas: lo audiovisual y lo escénico. El mecanismo y la metodología aplicada para generar el material fueron escénicos, mas lo audiovisual permite una oportunidad para incluir nuevos modos performativos que se configuran junto con el cuerpo en escena y generan identidades performativamente.

Figura 19

Alfredo y yo revisamos una escena editada durante el módulo 3.



Arthur Miller, dramaturgo estadounidense, afirmó alguna vez: “El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma” (Pizarro, J, 2012). Estamos en una coyuntura sin precedente, donde la virtualidad y la mediación de la pantalla para muchos obstaculizan la continuación del teatro como lo conocemos. Es exactamente en este dilema, y en esta coyuntura, donde también yace el valor de la pieza como punto de encuentro de estas dos disciplinas. A través de ella, y del uso de herramientas audiovisuales, se planteó la apropiación de la mediación de la cámara y su utilización como nueva oportunidad escénica para enfrentarnos a nosotros mismos, nuestras subjetividades y nuestra humanidad.

La edición también revela, paralelamente, otra faceta identitaria, y un punto de análisis de la subjetividad. Finalmente, como directora y editora del proyecto, fui yo la que tomé las decisiones finales sobre qué mostrar, cuando mostrarlo y en qué contexto. Sin embargo, el rol de Alfredo como consultor sirvió también para combatir la unilateralidad del director jerárquico. En el texto “Los límites del yo: Representar la familia”, al hablar sobre el

pacto de Lejeune sobre la autografía¹⁰, el autor recalca que, al transportar lo autobiográfico al teatro, la naturaleza colaborativa del mismo como disciplina permite construir y contar una historia de vida desafiando la idea del autobiógrafo individual (Ward, 2012). Así, la edición aparece, nuevamente, como un punto de encuentro entre ambas disciplinas, y como un elemento colaborativo en un proceso que, a simple vista, podría considerarse unilateral.

Por último, si bien se puede decir que la edición como herramienta performa y genera otra línea de reflexión sobre el trabajo colaborativo, es también el ejercicio a través del cual se construye el producto final, dándole sentido. El proceso de decidir qué colocar y qué no, finalmente configura de qué formas se presenta a los sujetos, las situaciones y a la misma relación. Asimismo, es en este mismo proceso en donde encontré una nueva experiencia de mi relación con Alfredo, una forma de experimentar, reconstruir y reflexionar acerca del vínculo, cómo este se experimenta, y de qué formas se presenta.

¹⁰ Este pacto ha sido mencionado en el marco conceptual de la presente investigación. Este afirma una necesidad de paralelismo entre autor, narrador y protagonista.

Capítulo 4: El Hombre Ave y el Robot. O de qué maneras aporta lo fantástico en la escenificación de identidades

- *¿Qué es eso que tienes en los brazos?* - *Soltó casi sin pensar.*

El Hombre Ave giró la cabeza, asustado, y vio en los ojos del ser metálico un reflejo de su propia curiosidad: incitada por lo desconocido.

- *¿Por qué todos me preguntan eso?* - *Contestó.*

-*Nunca había visto algo así antes-*

-*Yo tampoco había visto antes algo como tú, pero preguntarte ¿Qué eres? Me parecería un poco maleducado-* *Su voz tenía una cierta musicalidad que calmaba.*

-*Soy un arquitecto. Un Robot de la ciudad metálica. -*

-*Y yo un Hombre Ave. Guardián de las junglas. -* *Extendió sus alas lo más lejos que le permitía la jaula. El Robot vio, fascinado, como la poca luz que había resplandecía sobre las plumas.*

-*Estas son alas. Las uso para volar. -*

-*Volar-* *Repitió el robot. Casi instintivamente levantó también lentamente los brazos y la cueva se llenó del ruido de metal crujiendo.*

El Hombre Ave y el Robot se encuentran por primera vez en una cueva en el medio del desierto, habitada por Lagares asesinos. El Robot, escondiéndose de los monstruos, llega a una sección de la caverna con techos altos, dónde en el centro se encuentra, atrapado en una jaula, un ser extraño con plumas, pico, y un manto que brota de su espalda y cae por ambos lados de sus brazos. Al preguntar, descubre que son alas.

Alfredo e Inés se encuentran por primera vez en una clínica. Inés ve un ser pequeño, esquelético y silencioso, en el centro de una habitación. Su jaula: una incubadora. Si bien no hay alas en su espalda, Inés y el Robot tal vez compartieron, en ese momento, una curiosidad

similar, una fascinación y un miedo ante un ser desconocido. Es a partir de este reflejo dónde introduzco el capítulo 4, el cual reflexionará sobre la segunda entrada al vínculo que se planteó en la presente investigación: lo fantástico.

Así, este capítulo buscará, a través de una exploración de las herramientas y mecanismos relacionados a la entrada de lo fantástico, identificar y explorar las formas que estos aportaron a la escenificación de identidades y se presentaron en escena. En un primer momento exploraré los hallazgos relacionados a los mecanismos y herramientas implementadas como entrada a lo fantástico: entre ellos el uso de la máscara, el *stop motion* y el juego escénico y la improvisación. Finalmente, exploraré lo fantástico como espacio para el vínculo, y cómo esta entrada se ofrece como una forma de visualizar la visión poética del individuo, y una entrada a la dimensión afectiva de nuestra relación.

4.1. Máscaras que ocultan y revelan

4.1.1. La máscara como entrada a lo fantástico

La máscara fue un elemento que tuvo su primera aparición durante *El niño ave y el robot* en el año 2019. Una vez que las cuatro razas y este universo fantástico ya habían sido creados y compartidos por Alfredo me encontré frente a una dificultad como directora: De qué forma podíamos hacer aparecer este mundo a un espectador de forma que: 1. Fuera relativamente verosímil, 2. Mostrara su grandiosidad, 3. Se ajustara a mi presupuesto. Ante esas preguntas, nació la idea de usar la máscara como entrada a estas cuatro razas. Junto con Alfredo, hicimos una búsqueda exhaustiva de modelos, formas y colores, y escogimos, juntos, las cuatro máscaras que mandaríamos a hacer y representarían a los Hombres Ave, Los Arquitectos o Robots, los Lagares, y los feroces Magmos.

Las máscaras continuaron siendo un elemento central durante el proceso de creación que decantó en *El Hombre Ave y el Robot*, y fueron también, por ello, esenciales para la obra

en sí. Durante esta subsección del capítulo explicaré de qué forma la máscara como herramienta, y como símbolo, aportó a la construcción identitaria en escena, así como algunas reflexiones que brotan de su uso durante el proceso.

En primer lugar, las máscaras fueron una herramienta que sirvió mucho a nivel práctico ya que facilitaron una vía performática, y una entrada a lo fantástico, para dos no-actores. Si bien, en *El niño ave y el robot*, habíamos contado con la participación de un actor con mucho talento que corporeizaba a estos seres fantásticos y usaba la máscara como un elemento más, en este nuevo proceso, dadas las circunstancias pandémicas y sanitarias, seríamos nosotros dos quienes pondríamos nuestro cuerpo a disposición. La máscara, de esta forma, se convirtió en una habilitadora de paradigmas. Al ponérsola, ya asumíamos un rol, el cual a su vez condicionaba, consciente o subconscientemente, nuestro accionar: éramos el Hombre Ave, el Robot, un Magmo o un Lagares. La máscara, así, establecía las reglas del juego al cual entrábamos. Asimismo, el pensar la acción de ponerse la máscara como un juego de roles también liberaba un poco la presión de tener que “actuar”, cumplir con una corporalidad “verosímil” y demostrar algún tipo de talento actoral.

Asimismo, creo que en este punto también se podría reflexionar respecto a la dinámica audiovisual de la obra. Si bien la pieza como asincrónica fue, inicialmente, más una consecuencia del contexto en el que nos encontrábamos, el tener la capacidad de entrar en este juego performativo sin un espectador presente también fue liberador, especialmente para Alfredo. En experiencias pasadas le causaba bastante vergüenza mostrarse ante un público. El tener la capacidad de habitar estos personajes a través de la máscara y el juego (como exploraremos más adelante en el capítulo), sin la presión de una visión externa inmediata, fue un elemento que permitió lo audiovisual. Sin embargo, esta libertad de performar, a mi parecer, no solo se dio como resultado de una falta de público, sino por una variedad de factores que también proveyó lo escénico, entre ellos el juego, la improvisación y el retorno

al comportamiento “infantil” que en el pasado caracterizaba nuestra forma de relacionarnos¹¹. Asimismo, este también se dio como producto y consecuencia de una evolución en el proceso escénico a nivel metodológico. Mientras más ejercicios hacíamos, más jugábamos, y más exploramos con la máscara, esta transformación a lo fantástico, y esta libertad performática eran más rápidamente adoptadas por ambos, mostrándonos, nuevamente, el poder de lo escénico y el juego como mecanismo de liberación performática y expresión libre. Así, si bien lo audiovisual dio pie a esta falta de presión externa, fue su conjugación con la metodología escénica lo que permitió una mayor soltura.

A nivel práctico, la máscara permitió un mecanismo de entrada a lo fantástico para nosotros mismos, sin embargo, su uso también cobró importancia en la obra como construcción escénica. Es, finalmente, el único elemento tangible que separa al sujeto (Alfredo y yo) del personaje (El Hombre Ave y el Robot). Si bien nuestra corporalidad, accionar, e inclusive nuestro tono de voz por momentos cambia al adecuarse al personaje, estos cambios son ligeros y no tan notables a nivel visual. La vestimenta que ambos utilizamos, asimismo, no cambia al oscilar entre lo fantástico y lo “real”. De igual manera, como ya se ha explorado en el capítulo anterior, el espacio sigue siendo un espacio cotidiano. La máscara, entonces, ayuda a establecer el paradigma frente al espectador, ayudando a delimitar cuándo es que se está desarrollando la narrativa fantástica en escena, y cuando entra lo documental y la presencia “real” de Alfredo y yo. Este paradigma, sin embargo, no requiere que el espectador posicione la realidad presentada en un plano de lo puramente fantástico. Finalmente, y como ya se ha explorado antes, es la conjunción entre lo cotidiano y lo fantástico, tangibilizado en la máscara, lo que posiciona a la narrativa fantástica como enmarcado en el plano de lo real, y como un mecanismo poético para revelar facetas identitarias de Alfredo e Inés, reflejadas en los personajes y sus aventuras.

¹¹ Estos tres elementos serán explorados en mayor profundidad más adelante en este capítulo.

Este punto también refleja otro: el espacio de lo fantástico como mecanismo para la expresión libre de elementos identitarios. Si bien, uno podría asociar el uso de la máscara como encubridora, y que esconde tras sí a un sujeto real, la máscara también se convirtió en reveladora y una vía a través de la cual ambos podíamos expresar pensamientos y visiones del mundo los cuales son difíciles de mostrar en lo cotidiano. Durante una de las primeras sesiones donde usamos las máscaras, en donde improvisamos la primera conversación entre el Hombre Ave y el Robot luego de escapar de los Lagares, ambos nos colocamos las máscaras y comenzamos a hablar. Fruto de esa improvisación salieron reflexiones bastante interesantes: el pertenecer a una raza que no te comprende, el daño que genera vivir en soledad y una discusión respecto a la dificultad de querer a alguien más que no puede devolver ese amor pues no es capaz de sentir, y, paralelamente, la dificultad de querer sin sentir. La profundidad de reflexiones como estas salía regularmente al entrar en los zapatos de estos personajes fantásticos. Al sacarnos de la cotidianidad, y el hecho de que ya no éramos nosotros mismos, generaba una libertad de performar que a su vez revelaba inquietudes, dudas y cuestionamientos “reales” de los individuos que se encuentran debajo de las máscaras.

Figura 20

El Hombre Ave y el Robot compartiendo reflexiones en una sesión del módulo 1.



En este punto, me permito traer nuevamente las palabras de Herbert Kupper, quien hace referencia a lo fantástico como proceso de mente que se da inicio en los juegos de infancia y luego, al entrar en la juventud y la adultez, se refleja en el sueño. Inicialmente, este proceso no depende de lo que el niño verdaderamente percibe, sino de sus emociones crudas, sus deseos y, sobre todo, su imaginación. El niño aún no tiene herramientas para enfrentar la realidad, así que la fantasía se convierte en un recurso para hacerlo. De esta forma, el miedo, y los compañeros de juego imaginarios ya no son reflejos de la inocencia infantil, sino una tangibilización en la fantasía de pensamientos internos (1952). Si bien ni Alfredo ni yo somos niños, la entrada a lo fantástico a través de la máscara funciona de forma similar al juego infantil. Esta permite a la fantasía actuar como una herramienta para adentrarse escénicamente a la subjetividad y a los mundos internos.

4.1.2. Cambios de máscara: Somos *Hombre Ave*, *Robot*, *Magmos* y *Lagares*

La máscara, además de servir como un mecanismo de entrada al mundo de lo fantástico, también cumplió un rol más práctico dada su naturaleza: el permitirnos cambiar de personajes, oscilar entre diferentes razas y no enjaularlos dentro de una pre-concepción del personaje que más reflejaba nuestra personalidad. Durante el proceso escénico realizado durante el 2019, *El niño ave y el robot*, Alfredo siempre mostraba una preferencia por la raza de los pacíficos *Hombre Ave*. Su amor por la naturaleza y su aversión al conflicto, según él, lo hacían identificarse mucho con ellos. Similarmente, mi auto-descripción como sobre racional, y un poco cerrada, me hacía preferir el ponerme la máscara de robot. Inclusive las características de esta máscara, la única completamente cerrada y en la que el rostro es ocultado completamente, se sentía como un escudo protector. Esta dinámica se dio durante las primeras sesiones del laboratorio, en donde ambos, como instinto, siempre nos poníamos esas dos máscaras.

Figura 21

Inés usa la máscara del Robot.



Figura 22

Alfredo usando la máscara del Hombre Ave.



Sin embargo, algo bastante interesante sucedió durante una de las sesiones del módulo 1 del laboratorio de creación. Antes de empezar con la exploración, le pregunté ligeramente a Alfredo, sosteniendo ambas máscaras, cual personaje quería ser. Pensó un momento y para mi sorpresa, agarró la del Robot. “Es que hoy me siento un poco tieso y sin ganas”, me dijo. Por descarte, yo me convertí en Hombre Ave. Este acontecimiento generó varios puntos de reflexión. En primer lugar, el hecho de que la máscara fue escogida, determina una **decisión** por parte del sujeto, quién en base a sus características emocionales e inclusive físicas de ese momento en específico, siente una identificación con un personaje con características predeterminadas: en este caso un robot tieso, algo cerrado, y diferente. Esto ya nos habla, nuevamente acogidos bajo la teoría de Butler, de una identidad flexible en el tiempo. Asimismo, también refleja nuestras autopercepciones como parte clave de la construcción identitaria y cómo se presenta ante un otro, que también la interpreta.

Nuevamente, traigo también las palabras de Carolina de la Torre quién menciona que la conciencia de la identidad de uno mismo se expresa en su capacidad de diferenciarse de otros e identificarse con determinadas categorías (2001). Asimismo, esta categorización no es estable en el tiempo, pues el sujeto “establece narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios” (De la Torre, 2001). De esta forma, la máscara como mecanismo escénico de transformación tangibiliza un discurso narrativo identitario, y así, el cambio de personajes nos habla de una capacidad de identificación con múltiples categorías que rehúyen una identidad fija e inflexible.

La decisión de cambiar de máscaras no sólo permitió esta reflexión, sino que llevó a un mayor aprendizaje sobre nosotros mismos. Si bien al inicio Alfredo tenía una preferencia por el Hombre Ave debido a su amor por la naturaleza, fue sumamente interesante ver, al avanzar los ensayos, como también encontraba puntos de encuentro con la rigidez y el descubrimiento emocional del Robot diferente al resto. Paralelamente, si bien en la

introducción yo había encontrado semejanzas muy grandes con la coraza metálica de un Robot que se cierra ante el resto del mundo para protegerse, al avanzar con el juego me encontraba disfrutando la actitud vivaz y elocuente del Hombre Ave, deseoso de aventura. A través de lo performativo, y el quehacer escénico que permitía la máscara y el mundo de lo fantástico, me vi inclusive reflexionando sobre mi propia concepción identitaria y qué características la conformaban. Si, tal vez por momentos mi mente funciona de manera racional, pero eso no significa que no comparta también la ligereza, y humor del Hombre Ave. De igual manera, el ver a Alfredo libremente interpretando personajes que yo asumía “diferentes” a Alfredo, también generó una reflexión profunda a mi propia concepción de él.

Figura 23

El Hombre Ave y el Robot discuten qué hacer.



Era interesante notar, asimismo, como nuestra forma de interactuar variaba según la máscara que teníamos puesta. Al ser Hombre Ave, liberaba un poco más mi lado juguetón, molestando al Robot constantemente y hablando sumamente rápido. La máscara de Robot

minimizaba mis movimientos y me hacía pausar más al hablar. Alfredo, por el otro lado, al adoptar la máscara robótica cambiaba su corporalidad para exagerar una caminata tiesa y robótica y era capaz de decir reflexiones profundas sobre sus temores y preocupaciones como el único Robot con emociones dentro de una raza de seres competitivos, cerebrales y fríos. Lo gratificante, no era sólo que encontrábamos en las cualidades de estos personajes un reflejo de nosotros mismos, sino que éramos nosotros mismos quienes proyectaban sus deseos, actitudes y formas a estos seres fantásticos en el juego escénico, creándolos conjuntamente y, al hacerlo, descubriéndonos más a nosotros mismos. Esto también nos revela, a través de lo fantástico, lo complejo de las relaciones humanas. Estas, como las identidades de los sujetos que las conforman, son flexibles y variables en el tiempo, y oscilan al moldearse por las circunstancias, contextos y emociones que las rodeen. Así, la máscara, y su capacidad de permitirnos adentrarnos performativamente a un personaje o situación, se convirtieron en un mecanismo de reflexión individual, y colectiva.

Otro punto a resaltar es que la máscara no sólo permitía adentrarnos a los personajes principales, sino también asumir el rol de los antagonistas de la narrativa: Los Magmos y los Lagares. Si bien, durante el proceso fuimos encontrando puntos de encuentro y formas de proyectar nuestras propias perspectivas y cuestionamientos en el Hombre Ave y el Robot, fue también asumiendo los roles antagónicos donde se creó una vía para una conciencia de elementos identitarios, y características relacionales, que muchas veces rehuimos: entre ellos la violencia, la ira y el desenfreno.

Figura 24

Alfredo grita como un Magmo durante el módulo 2.



Durante una de las reflexiones posteriores a la sesión en la que asumimos el rol de Magmos colocándonos la máscara y peleando con palos de escoba, Alfredo recalcó que muchas veces la raza con la que sentía mayor relación eran los Magmos. “Es que tengo mucha ira interior” me dijo. Su ira, según él, es uno de sus mayores defectos y lucha día a día para opacarla y mantenerla escondida de los demás. Irónicamente, al final del módulo 2 al preguntarle cuál había sido su sesión favorita, Alfredo dijo que había sido la de los Magmos, pues gritar desenfrenadamente y soltar su ira había sido liberador y des estresante. El reflejo que Alfredo encontró en el accionar de los Magmos y sus propias emociones, permitió una reflexión respecto a su comportamiento, sus sentimientos y sus preocupaciones internas. Asimismo, habitar el cuerpo del Magmo a través de la máscara generó un mecanismo para dejar ir esos obstáculos sociales y autoimpuestos y dejarse llevar por emociones crudas, liberándolas en el proceso.

De forma bastante similar, yo también encontré muchísimo disfrute y libertad al adoptar la personalidad y corporalidad de estos monstruos furiosos. Asimismo, también llegué a encontrar puntos de encuentro y reflexión alrededor de su accionar. Los Lagares, por ejemplo, se caracterizan por haber aprendido a ser luchadores por mera supervivencia. Al vivir en un hábitat desértico, en dónde el agua es un escaso recurso, las tribus de Lagares debieron, al evolucionar, utilizar la pelea como parte de su cotidiano, y como mecanismo para proteger el agua, sin la cual no podrían sobrevivir. Durante la entrevista con nuestra madre, al hablar de las dificultades durante nuestro proceso de crecimiento, dijo lo siguiente: “todos los recursos de la casa estaban prácticamente enfocados en Alfredo... siento que tenía que enfocar mucho mi atención en Alfredo y no tanto en ti.” Tanto durante el proceso de la creación de la narrativa, como durante la edición en el módulo 3, encontré en sus palabras un paralelismo con la actitud aparentemente feroz y despiadada de los Lagares. Tal vez de niña, al igual que los Lagares, sentía una necesidad por combatir por esos recursos escasos y esa atención. Al adoptar la posición de los Lagares, sí se sentía un deseo de lucha, más impulsado por algo más fuerte: la necesidad instintiva de sobrevivir.

Así, a través de la adopción de estos personajes furiosos, no solamente fuimos capaces de liberar tensiones o revelar aspectos de nosotros mismos que muchas veces escondemos en lo cotidiano, sino reflexionar sobre nosotros mismos al hacerlo.

Figura 25

Inés usa las máscaras de Magmos y Lagares.



El experimentar el uso de múltiples máscaras y el juego como mecanismos de escenificación, también permitió un punto de reflexión en torno a mi propia concepción del cuerpo escénico como concepto. En su texto, “Corporalidades escénicas”, Fediuk y Prieto (2016), definen la corporalidad como “un conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones físico-biológica, psíquica, emocional y socio-cultural, entre otras.” (p. 9). Asimismo, aseguran que las corporalidades escénicas, solo se entienden en relación al papel del espectador, ante el cual se proyecta, en el convivio, este conjunto de contextos culturales. De igual manera, es el mismo espectador que, a partir de su propia subjetividad, proyecta significado a la acción performativa del cuerpo en escena.

En el pasado, siempre sentí una fuerte asociación entre el cuerpo escénico y el entrenamiento profesional. Este último debía de existir, en menor o mayor medida, para una generación de sentido efectiva entre el cuerpo escénico y el espectador. Sin embargo, lo que me ha permitido este proceso es también repensar este punto como absoluto. Ni Alfredo ni yo hemos pasado por un entrenamiento actoral extenso, y estamos lejos de ser actores profesionales. Sin embargo, al posicionarnos frente a un espectador (mediado por una virtualidad inescapable), nuestros cuerpos tanto se escenifican, como, por ello, significan y proyectan.

Nuestros cuerpos indudablemente escénicos, como mencionado por Fediuk y Prieto, traen consigo un contexto, una historia emocional y un posicionamiento socio-cultural. Sin embargo, elementos como la máscara, el juego y la improvisación, así como el poder asumir múltiples y diversos personajes fantásticos, se convierten también en oportunidades para que el cuerpo escénico problematice su lugar histórico y cuestione las pre-concepciones en la visión subjetiva del espectador. Un cuerpo neurodiverso, por ejemplo, desde el estereotipo podría proyectar rigidez, e introversión. Alfredo, al asumir roles como el Hombre Ave, y el furioso y desenfrenado Magmo, proyecta lo contrario. Así, el cuerpo escénico se convierte también en un mecanismo de cuestionamiento del estereotipo, y nace de elementos que no solo incluyen el entrenamiento profesional, sino los espacios de confianza, la libertad performativa y el juego en sí.

4.2. El *stop motion* como mecanismo de escenificación de lo fantástico

Otro mecanismo utilizado para la escenificación de la narrativa fantástica fue el *stop motion*. Este se define como una técnica de animación basada en tomar varias fotografías sucesivas de objetos estáticos. El objeto se mueve ligeramente fotograma a fotograma, causando que, al juntarlos, este aparente moverse. De forma similar a la máscara, el uso de

stop motion también nació, inicialmente, como un intento de sumergir al espectador en el mundo de lo fantástico, en la medida que mis habilidades, presupuesto y contexto lo permitían.

Figura 26

Inicios de exploración del stop motion como recurso.



Sin mucho conocimiento ni experiencia previa, comencé a armar muñecos de plastilina, jugar con ellos a través de la fotografía, armar maquetas, hacer un *studio* improvisado en una de las repisas de mi armario y ver video-tutoriales de una técnica que antes sólo había conocido como espectadora a través de las películas animadas de Wes Anderson, uno de mis directores de cine favoritos. Si bien, el proceso fue bastante complejo, creo que también estuvo empapado de aprendizaje, y trajo consigo una dinámica interesante más a la obra, la cuál exploraremos a continuación. Así, en esta subsección, buscaré indagar sobre el *stop motion*, su rol dentro de la pieza y en la construcción identitaria, y haré reflexiones sobre su categorización como un recurso inicialmente audiovisual, que cobró importancia como recurso escénico.

4.2.1. Stop Motion como recurso audiovisual: Animamos personajes

Como ya se ha mencionado anteriormente, el aplicar *stop motion* como herramienta fue todo un proceso de aprendizaje: era difícil mantener los muñecos en pie, se les caían los brazos, las máscaras diminutas no se mantenían sobre su cabeza y el empujar ligeramente la cámara sin querer, arruinaba toda una toma. A pesar de la frustración que muchas veces aparecía durante mis sesiones individuales de exploración del recurso, este también tuvo un rol en mi propio disfrute, que en sí fue fructífero para la creación de mayor material. Como se mencionó en el capítulo 2, una de las dificultades que tuve durante el proceso fue el tener que lidiar con distintos roles (directora, editora, investigadora, performer y hermana), cada uno con una carga de responsabilidad sobre la obra. La realización de *stop motion* podría haber significado una carga extra de responsabilidad (lo cual fue, en parte), mas esta también se convirtió, durante el proceso, en un espacio de exploración y juego individual que generaba mucho disfrute.

A pesar de que hablaremos del juego como mecanismo de entrada a lo fantástico más adelante en el capítulo, el proceso de aprendizaje y exploración que requirió el recurso de mí se convirtió también en una vía de juego individual. Si bien el *stop motion* también fue un recurso que dio lugar para la colaboración (como se verá más adelante), fue también el recurso que me permitía mayor autonomía, ya que era yo quien creaba los muñecos, la escenografía, decidía qué escenas hacer, y hacía las tomas y edición. Debido a ella, y al hecho de que el producto habitaba en la inmersión absoluta de lo fantástico, ya no estaba limitada creativamente por los espacios que tenía a disposición en la “realidad”, ni por los obstáculos, prejuicios o vergüenza que traían consigo nuestros cuerpos “no entrenados”. El tener la libertad creativa de jugar con estos muñecos y hacerlos accionar, creando una realidad imaginada, proyectada tangiblemente en la animación, fue también un ejercicio de creatividad y un punto para revalorizar mi propia capacidad artística. Esto, a su vez, significó

un proceso de concientización respecto a mi propia identidad y una nueva concepción de mis propias habilidades.

Figura 27

Robots construyendo y compitiendo por eficiencia en la ciudad metálica.



Si bien, esto no es visible en el producto audiovisual que brotó de las sesiones de *stop motion*, la creación de las herramientas que lo conformaban también fue un ejercicio colaborativo y creativo entre Alfredo y yo. A pesar de que yo armaba los muñecos, los hacía bajo las indicaciones y especificidades que Alfredo ya tenía para el universo que había creado. La creación del muñeco de Lagares fue, a mi parecer, el epítome de este punto. Inicialmente, copiándome un poco de lo que yo había creído el referente de los Lagares (Los Lizalfos del videojuego *La Leyenda de Zelda*) yo había creado un muñeco cuadrúpedo, color verde con amarillo, y con altas escamas espinosas en la espalda. Muy emocionada, y como regularmente hacía al acabar con un muñeco, se lo mostré a Alfredo. Fui recibida, para mi sorpresa, con decepción. Con total certeza y convicción Alfredo recalcó que los Lagares no eran verdes, más bien eran de colores grisáceos y de un amarillo más opaco. Asimismo, no caminaban tanto en cuatro patas, sino en dos. Era bastante obvio, finalmente eran seres que

debían de camuflarse en su hábitat desértico, y al correr debían de ser capaces de agarrar sus lanzas de ataque, por lo que no podían ser cuadrúpedos.

A pesar de que estas correcciones significaron que tuve que rehacer el muñeco (resultando al final en un muñeco que tangibilizaba un punto de encuentro entre las concepciones de Alfredo y las mías del Lagares) para mi sorpresa, no tomé sus comentarios como un insulto a mi creación. Finalmente, su razonamiento tenía sentido. Esto en sí trajo otra reflexión: el hecho de que este universo era compartido y, por lo tanto, debía de ser representado ajustándose a las expectativas estéticas y la concepción de verosimilitud interna de ambos creadores. Esto también nos trae de vuelta a reflexionar sobre el rol de ambos como agentes creativos del proceso, y de la obra. Como directora, el rehacer el muñeco significó también una decisión basada en la horizontalidad. Si quería que el trabajo fuera un reflejo de una valoración paralela de las subjetividades involucradas, esta horizontalidad debía ser consecuente a nivel de decisiones estéticas. Así, el proceso para realizar el *stop motion* se convirtió también en un mecanismo para repensar la horizontalidad.

Figura 28

Muñeco de plastilina del Lagares final.



Como último punto rescato el uso de *stop motion* como una oportunidad que aportó lo audiovisual para una inmersión absoluta a lo fantástico. Como ya se ha explorado antes, recursos como la máscara permiten establecer el paradigma entre lo fantástico y lo real sin requerir del espectador un alejamiento de lo cotidiano. El *stop motion* como recurso de animación, sin embargo, sí permitía esta inmersión. La composición a través de la maqueta, los elementos que la integraban, la luz y el *backdrop*, así como el movimiento del muñeco, generaban en esos pequeños cortos un quiebre de la realidad como la conocemos, y una inmersión a este género fantástico basado en el asombro. Similarmente, la estética del recurso puede llevar a una asociación con las películas animadas, muchas veces vistas durante la niñez, punto de vista dónde la imaginación cobra aún más protagonismo y dónde la ficción, los monstruos y los elementos no-reales, se vuelven parte de la realidad que vemos ante nosotros.

Eynat-Cofino menciona que la introducción de la fantasía en narrativas realistas interrumpe y niega lo que se considera convencionalmente como "lo real" (2008). Si bien sería difícil catalogar el resto de la pieza como una muestra de lo "real" es la inmersión

absoluta del espectador dentro del mundo fantástico del *stop motion* lo que también valida este universo como una tangibilización de un mundo interno existente, más no visible. Así, este se convierte en el recurso último que, aunque subjetivamente, nos adentra dentro de nuestro mundo interno de imaginación y nos revela, a través del mismo, facetas de nosotros mismos.

Figura 29

Hombre Ave crea amigos con su magia.



Es importante recalcar, sin embargo, que, aunque el recurso busca una inmersión dentro de lo fantástico, esta también se cuestiona a través de la revelación del artificio. En muchos momentos de la pieza, se ven mis manos generando el movimiento del muñeco, e inclusive, se ve el *set* en dónde se realizan las tomas, y la creación de los muñecos y maquetas. Al igual que en otros momentos, el acto de revelar el artificio, de forma similar a la cotidianidad de los espacios, la vestimenta, y la aparición real de Alfredo y mía, buscan regresar al espectador al plano de lo real. Si bien se valoriza la imaginación y lo fantástico como vía de entrada al conocimiento del individuo, es finalmente el posicionar lo que ocurre dentro de un plano cotidiano y “documental”, lo que también revela dos cosas: En primer

lugar, que lo que vemos en lo fantástico es reflejo de una realidad interna existente, y de dos hermanos reales, y en segundo, que las vías de creación identitaria no están limitadas por una representación necesariamente asociada a lo “real”. Este último punto, asimismo, nuevamente refleja la flexibilidad y multidimensionalidad de nuestras propias identidades, las cuales, al no ser estáticas, pueden ser performadas y representadas a través de múltiples vías que se complementan.

Figura 30

Revelación del artificio detrás del recurso de stop motion.



4.2.2. Stop motion como recurso escénico: Jugamos con muñecos

El *stop motion*, y específicamente los elementos que lo conformaban, cobraron importancia más allá del recurso como mecanismo de animación. No fue difícil darme cuenta, al iniciar la exploración del recurso, que escenificar lo fantástico en gran medida a través del *stop motion* sería imposible. El tiempo y la minuciosidad que requería cada toma, así como la complejidad de realizar acciones físicas complejas con muñecos frágiles dificultaban mucho hacer muchas tomas. Al comentarle esto a un amigo, este me dio con su

respuesta, un nuevo mecanismo de escenificación: ¿Y porque no juegan ustedes mismos con los muñecos?

Durante una de las sesiones del módulo 2, hicimos exactamente eso. Coloqué la maqueta en una mesita en la sala, le pregunté a Alfredo que muñeco quería (ambos oscilamos durante el juego entre el Hombre Ave y el Lagares) y, juntos, nos pusimos a improvisar una escena: la captura del Hombre Ave por los Lagares en el oasis desértico. A pesar de que ambos sabíamos la línea narrativa de la escena (habiéndola creado juntos en el módulo 1), el acto de utilizar los muñecos en forma de juguetes y jugar juntos permitió un diálogo improvisado, y bastante interesante. Si bien anteriormente, los muñecos se habían concebido como objetos que servían a la animación, al utilizarlos como juguetes, estos se convirtieron en relevantes en sí mismos más allá del recurso audiovisual. Al jugar con ellos se volvieron mecanismos de proyección de estos personajes que ya anteriormente habían habitado nuestros cuerpos.

Nuevamente, el probar estos objetos como mecanismos de escenificación también nos permitió recordar épocas pasadas en donde los juguetes eran vehículos de comunicación y juego. Esto, al igual que sucedió al tener la libertad de jugar y explorar estos personajes desde el cuerpo, permitió una mayor soltura y un mayor disfrute por parte de ambos. De igual manera, dio lugar a reflexiones profundas. Al finalizar la sesión, por ejemplo, Alfredo soltó, entre varias otras, las siguientes frases:

“Todo el mundo está loco... ojalá el mundo fuera más relajado... sabes?”

“amo improvisar... me pongo estúpidamente cómico”

“a quien quiero engañar, la vida es impredecible, eso es normal. Lo raro es... lo raro es vivir un libreto”

Para mi sorpresa, la conversación que brotó luego de esta sesión fue una de las más largas y profundas. Como hipótesis, considero que la libertad que proveyó el jugar libremente con estos muñecos, y volver a recordar la infancia al hacerlo desde un punto de madurez mayor, fue uno de los aspectos que llevaron a esta capacidad reflexiva y estas ganas de compartir. Así, la manipulación “escénica” de los muñecos no sólo permitió un goce en el momento inmediato, sino que estableció una base de libertad que dio lugar a reflexiones como las descritas líneas arriba.

Figura 31

Jugando a la captura del Hombre Ave.



De igual manera, al igual que un juguete que, con el tiempo, muestra señales de uso, los muñecos de *stop motion* comenzaron a revelar, físicamente, las consecuencias de jugar con ellos. Los hacíamos volar, correr, jugar y luchar entre ellos. De vez en cuando a uno se le caía un brazo. Mientras iban pasando las sesiones, los torsos antes blancos y pulcros, comenzaban a llenarse de manchas, pequeños quiebres y hendiduras de dedos. A nivel de construcción escénica este cambio físico en los muñecos se fue haciendo obvio a medida que

pasaban las escenas de *stop motion*. Esto reveló también parte del proceso, convirtiéndose en un símbolo tangible de lo mucho que habíamos manipulado y jugado con ellos a lo largo de las sesiones. Así, sus cambios físicos sirvieron también de cierta manera para escenificar un proceso no tan visible y, al hacerlo, reflejar en estos muñecos la evolución de las aventuras de los personajes, nuestra relación y de la propensión al juego que se dio en este.

Figura 32

Última toma de stop motion realizada. Muñecos manchados por uso.



De esta forma, los muñecos de *stop motion*, al dejar de servir únicamente el propósito de la animación audiovisual, cobraron relevancia como vehículos de performatividad y juego. A través de ellos no sólo encontramos nuevas formas de jugar y explorar, sino que estos también comenzaron a reflejar, en los efectos físicos de la manipulación, una historia del proceso y de una relación que evoluciona.

4.3. El juego escénico como entrada a lo fantástico: Volvemos a la infancia

Si bien ya he explorado la máscara y el *stop motion* como recurso de escenificación de lo fantástico, creo que su alcance como mecanismos también yace en aquello que los unifica:

el juego escénico y la improvisación. Así, introduzco el siguiente hallazgo que es, en mi opinión, uno de los más relevantes para la investigación: el juego escénico como mecanismo de entrada a lo fantástico, de liberación performática y de construcción de identidades. Como artista escénica, no bastaba con generar una narrativa fantástica desde la cabeza (como ocurrió un poco más en el módulo 1), sino había que encontrar las formas de escenificar este mundo fantástico desde el cuerpo.

Una de las mayores dificultades del proceso fue el hecho de que ninguno de los dos hemos tenido una formación actoral tan extensa, por lo que nos era difícil entrar a un espacio de libertad y de exploración corporal y oral que muchas veces propone y requiere el espacio escénico. Viola Spolin, en su libro “Improvisación para el teatro” 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 (Spolin, 1963). La espontaneidad, producto del juego libre e improvisado, rehuye también la necesidad de aprobación o desaprobación de una figura jerárquica y así, libera aún más. El juego libre y desatado que se fue desarrollando ensayo a ensayo con escenas de persecución desenfadada, destrucción de objetos como Magmos y vuelo libre, permitió, no sólo la construcción de esta narrativa fantástica escénicamente, sino nuestra propia liberación como individuos y nuestra capacidad expresiva performática.

El juego escénico no sólo aportó al ser un mecanismo de entrada a lo fantástico, sino como mecanismo para escenificar facetas de nuestra relación que anteceden la investigación en sí: como lo es el juego como evento relacional durante la infancia. Alfredo y yo jugábamos mucho de niños. Uno de nuestros juegos predilectos se llamaba “Nefu, Tinki y el Mago Filitumbi”, el cual creamos con nuestra hermana mayor, Micaela. Nefu, un dragón bonachón y tímido, siempre era asumido por Alfredo, quién, a sus cinco años, no hablaba mucho, pero le encantaba jugar con nosotras. Micaela era el Mago Filitumbi, un anciano

mago sabio con largas barbas, hábil en la realización de hechizos y pócimas mágicas. Finalmente, mi alter ego, Tinki, era un personaje bastante peculiar: una ardilla graciosa y en extremo traviesa cuya actividad favorita era robarle nueces y pócimas a Filitunbi y convencer a Nefu de acompañarla en sus fechorías y aventuras. Como predecesores del Hombre Ave y el Robot, Nefu, Tinky y el Mago Filitumbi, se aventuraron también por esos mismos espacios: corrieron por las escaleras, dieron vueltas a la mesa y armaron monstruos en el jardín. El tener la posibilidad, a través de lo escénico, de volver a habitar cuerpos fantásticos fue especialmente revelador ya que sirvió como un mecanismo de retorno a la infancia, al juego, y a la libertad de jugar, por el mero goce de jugar.

Figura 33

Alfredo e Inés juegan a ser Magmos.



Posterior a una sesión de improvisación y juego en el módulo 2, en la cual nos convertimos en Magmos y luchamos usando escobas, Alfredo, dijo la siguiente frase: “extraño ser niño, sin preocupaciones...la gente olvida que ser infantil es lo que te libera del estrés”. El juego, al ser liberador, no sólo potenció la revelación de reflexiones como esta, sino que también se convirtió en un mecanismo para recordar el pasado, traer de vuelta

formas de jugar mitigadas por el tiempo y los prejuicios que muchas veces vienen con la maduración y, al hacerlo, traer a colación la pregunta ¿Por qué perder el juego al crecer si lo disfrutamos tanto? Lo escénico, así, cobró relevancia no solo en el producto, sino en el juego como proceso revelador. A nivel de construcción, el escenificar el retorno al juego infantil también reveló, de forma similar al documento y la fotografía, una faceta histórica de nuestra relación, caracterizada por una infancia compartida y una manera de jugar particular.

Figura 34

Juego de persecución entre Hombre Ave y Lagares durante el módulo 2.



El arte escénico, y las herramientas metodológicas de juego implementadas, así, validaron esta recuperación de lo infantil y esta suspensión de lo cotidiano, muchas veces plagado de prejuicios y limitaciones. El juego como herramienta, por ello, fue clave para el desarrollo escénico de la pieza y para la construcción escénica de esta relación, reflejada en las aventuras del Hombre Ave y el Robot.

4.4. De mundos paralelos a mundo compartido: Lo fantástico como espacio para el vínculo

Como se planteó en un inicio, partamos de la fantasía como mecanismo de entrada a la dimensión afectiva del sujeto, y el mundo interno según Kant. Similarmente, recordemos las palabras de Calderón Rivera, quien posiciona a la dimensión afectiva como un sitio de decantación de los universos simbolizantes de los individuos, y a través de la cual intercambiamos vivencias, emociones y afectos con un otro, permitiéndonos establecer vínculos que dan cuenta y sentido de la realidad (2014, p. 25). Así, me permito introducir uno de los puntos más relevantes al pensar en la fantasía como mecanismo de entrada a la representación escénica de nuestra relación: Su rol como espacio compartido y para el desarrollo continuo del vínculo.

Inclusive posteriormente a la presente investigación, el espacio escénico ya se había demostrado como un espacio de desarrollo de nuestra relación. Fue, finalmente, durante ese proceso en el 2019 dónde tuve la primera oportunidad de conocer este universo fantástico que Alfredo mantenía dentro. Al conocer un poco más qué pasaba por su mente, y los mundos fantásticos que muchas veces habitaba en momentos donde parecía distraído o retraído, tuve la oportunidad de repensar la imagen de un Alfredo solitario, obsesivo de los monstruos gigantes y con una fijación por las rutinas inamovibles. Si bien antes me llegaba a enervar su obsesión con repetir las mismas películas una y otra vez, correr por el jardín dando vueltas por horas y su constante distracción durante momentos de conversación, el conocer, al menos parcialmente, lo que estaba sucediendo en su dimensión interna durante estos momentos fue no sólo esclarecedor, sino que potenció mi propia capacidad empática.

De igual forma, creo que compartir su mundo, y que este fuese valorado, fue enorgullecedor para Alfredo, quién antes había vivido escondiendo un poco todo este universo fantástico que llevaba dentro. El invitarlo a participar de un proceso teatral, no suyo

ni mío, sino nuestro, fue también una forma de establecer una vía de comunicación entre nuestros mundos fantásticos y tangibles, y al hacerlo, continuar explorando nuestra relación. Por otro lado, reflejado en las características, formas y acciones de estos seres, ví también preocupaciones, dudas y cuestionamientos que compartía. Este primer acercamiento a estas cuatro razas, así, se convirtió también en un punto de reflexión: Alfredo y yo no éramos tan diferentes y, revelado en su mundo fantástico, compartíamos mucho: el miedo a la soledad, el temor a no ser aceptado, monstruos que habitan en nuestro interior y la búsqueda constante por felicidad y paz.

Durante el proceso englobado en la presente investigación, este espacio de desarrollo del vínculo a través de lo fantástico y lo escénico cobró aún más importancia. Si bien en el 2019 habíamos generado un primer acercamiento e interpretación de este mundo, lo que cambió ahora fue el establecimiento de una narrativa, situada en el mundo original de Alfredo y con sus personajes, pero creada conjuntamente. Los personajes, así, ya no sólo existían como seres con características definidas: los pacíficos Hombres Ave, los cerrados Robots, los sanguinarios Magmos y los Lagares desérticos. Ahora, a través de la creación conjunta del módulo 1, los personajes desarrollaban una personalidad individual, se aventuraban lejos de casa y, más importante, se relacionaban entre ellos. De igual forma, esta creación colaborativa dio lugar a otro eje de la narrativa: que esta fuese guiada por dos personajes que se desviaban de aquello que caracterizaba a su raza: un Hombre Ave deseoso de aventura, y un Robot con emociones y aversión a la competencia constante.

Así, el módulo 1, y la historia que brotó del mismo, se convirtió también en un espacio para proyectar nuestros propios deseos, perspectivas y preocupaciones en las aventuras de estos dos personajes y, al hacerlo, compartirlas el uno con el otro. Al aprender sobre las formas en las que Alfredo quería que la historia siguiese, o las ideas que aportaba, también llegaba a conocerlo aún más. Durante una de las sesiones del módulo 1, por ejemplo,

nos asignamos la tarea de traer a la siguiente sesión una idea que explicara el deseo del Hombre Ave y del Robot de salir de sus tierras. Si bien inicialmente yo debía de encargarme del Hombre Ave, y Alfredo del Robot, fue él quién encontró la solución narrativa para ambos casos al conversarlo la siguiente sesión. El Robot, único ser con emociones dentro de su raza, se siente diferente y excluido. Un ser sensible frente a una sociedad enfocada meramente en la competencia y la superación del otro. Por otro lado, el Hombre Ave, aburrido por la monotonía y estabilidad de un mundo que sólo conoce la paz, desea averiguar qué más hay en este mundo, aventurándose a lo desconocido. Si bien la lectura proviene de mi propia subjetividad, vi en el Robot un paralelismo con un Alfredo que quizás no comprende el accionar de aquellos que lo rodean, con una sensibilidad y comprensión del mundo que lo hacen único, mas también lo hacen diferente. Vi también en el Hombre Ave deseoso de aventura, un deseo incipiente de escape de lo cotidiano, lo conocido. Para un Alfredo tan apegado a la rutina y a lo estable, fue sumamente interesante ver, escondido en lo fantástico, un deseo de aventura.

De igual manera, reflejada en estas historias, me vi también a mí misma, y sentí empatía con sentimientos como el no comprender a aquellos a tu alrededor, sentirse enjaulada en un estado de constante competencia con el otro, y, por momentos, querer escapar de la monotonía de la rutina. Así, en las historias de estos personajes encontramos también un punto de encuentro. Una vía de comunicación la cual facilitaba el acceso a los mundos internos del otro.

Una vez acabada la narrativa del módulo 1, el módulo 2 se convirtió también en un espacio de vinculación, ya menos ligado a la palabra, sino al juego, lo escénico, y a la comunicación no verbal. Esta transición a lo escénico-corporal, a través de ejercicios físicos, improvisación, y uso de la máscara, llevó a un desenvolvimiento que crecía exponencialmente sesión a sesión. Si bien, nuestra relación era bastante potente, y había

bastante confianza entre ambos antes del proceso, habían pasado años desde la última vez que jugamos juntos. El volver a esta forma de comunicación, ya desde una visión más madura y reflexiva fruto de nuestro crecimiento, fue especialmente enriquecedor. Esto trajo otra reflexión: En la infancia, el juego y el habitar mundos fantásticos siempre había sido nuestra forma más eficiente de conectar y relacionarnos. Si bien había mucho conflicto entre nosotros, era el juego dónde esta tensión y conflicto se suspendían. Jugábamos. Creábamos juntos.

Figura 35

Alfredo e Inés, 2006



El juego se convertía entonces en la suspensión de lo violento, y la realidad cotidiana en donde lo violento habitaba. Al entrar a la adolescencia, tener que enfrentar al mundo un poco más conscientemente, y perder el juego al hacerlo, olvidamos esta vía. Lo que resultó, lamentablemente, fueron años dónde lo violento, la ira y el resentimiento se convirtieron en el

centro de nuestra relación y en parte importante de nuestras vidas a nivel individual. Si bien sería desacertado hacer una afirmación absolutista, o una hipótesis científica al respecto, creo que el poder revalorizar el juego a través de lo escénico, y volver a lo fantástico como espacio para el desarrollo de nuestra relación, fue exactamente lo que hizo este proceso tan rico, y tan fortalecedor del vínculo. No es que el juego, a raíz del proceso, se convirtió en un mecanismo para conectarnos. Siempre lo fue, y fue a través de lo escénico que logramos recuperarlo.

Finalmente, es importante recalcar que lo fantástico como espacio para el vínculo se reflejó, no sólo en las sesiones, ni en la narrativa, ni en la obra escénica que brotó de ellas, sino en nuestra vida cotidiana y nuestra relación más allá del proceso. Las sesiones y las historias de estos personajes llevaban a conversaciones profundas entre Alfredo y yo fuera del espacio de ensayo: cuestionamientos sobre nuestros futuros, miedos, preocupaciones, un compartir de aquello que nos trae alegría y orgullo, y lo mucho que nos apreciamos el uno al otro. Asimismo, desde mi perspectiva, la confianza entre ambos se ha fortalecido. Hoy Alfredo viene a mí constantemente por consejos, al igual que yo a él. Nos contamos nuestros días. Conversamos sobre gustos en común, y compartimos conocimientos de aquellas cosas que nos apasiona. A raíz de Alfredo me he vuelto muy conocedora del mundo de *Godzilla*, y él, fruto de mi recomendación, ha encontrado sus libros favoritos en la saga de *Percy Jackson y los Dioses del Olimpo*, por ejemplo. Así, lo escénico y el juego dieron lugar a este nuevo nivel de confianza, y mayores espacios de intercambio.

Capítulo 5: Neurodiverso, neurotípica

ROBOT: ¿No es extraño? Que entre tantos Robots y tantos Hombres Ave ¿Seamos nosotros los diferentes?

HOMBRE AVE: Supongo que sí. Aunque no nos está ayudando mucho ser diferentes.

ROBOTES: Si somos diferentes, somos únicos también. Y tal vez eso nos hace especiales. Y si somos especiales, tal vez estamos destinados a hacer algo especial.

HOMBRE AVE: ¿Cómo qué?

ROBOT: Como hacerle ver al resto de las razas que existe algo más allá de sus narices.

Ambos rieron suavemente.

HOMBRE AVE: ¿Y cómo vamos a lograr eso si sólo somos dos?

ROBOT: En mi hogar, un solo arquitecto puede construir edificios enteros.

HOMBRE AVE: Entonces, si somos dos, podríamos inclusive construir dos edificios enteros... o cambiar el mundo. Al menos nuestros mundos.

Según las estadísticas gubernamentales, en el Perú, 15,625 personas tienen Trastorno del Espectro Autista (TEA) (Ministerio de Salud, 2019). Este número probablemente es bastante mayor, ya que la Organización Mundial de la Salud estima que 1 en 160 niños a nivel global se encuentra dentro del espectro (OMS, 2019). El impacto del diagnóstico no solo yace en aquellos que son diagnosticados, sino en la vida familiar y en las personas que lo rodean. Un estudio encontró que los padres de niños con autismo tenían niveles más altos de depresión materna y menor apoyo social que los padres de niños sin autismo (Sivberg, 2002). En otra investigación se encontró que los padres de niños con TEA tienen una tasa de divorcio más alta que los padres que no tienen un hijo con una discapacidad del desarrollo (Hartley et al., 2010).

Según estudios científicos, el efecto de tener un hermano dentro del espectro, parece ser complejo de determinar. Algunos han demostrado que los hermanos de niños con autismo tienen un menor desempeño en una serie de áreas en comparación con los hermanos de personas con otras discapacidades del desarrollo y aquellos que solo tienen hermanos con un desarrollo típico. Se ha demostrado que estos exhiben niveles más altos de trastornos internos y externos, mayores problemas de adaptación social y conductual, problemas con el manejo del comportamiento de los hermanos y emociones angustiantes como la culpa, y la soledad (Green, 2013). Un estudio relaciona el sentimiento de soledad exhibido por estos hermanos, con la falta de apoyo social de amigos conocidos e inclusive familiares no-nucleares (Kaminsky, 2002).

Por otro lado, otros investigadores no han encontrado diferencias entre hermanos de personas con TEA y hermanos “neurotípicos”. Es más, en los últimos años, los impactos positivos de crecer con un hermano con TEA se están haciendo más conocidos. Se ha informado que los hermanos de personas con autismo tienen menos conflictos en la relación entre hermanos, resiliencia familiar y una mayor autopercepción de capacidades y virtudes. También se ha encontrado relación entre tener un hermano neurodiverso y tener una opinión más positiva de la relación entre hermanos, mayor desarrollo psicosocial y emocional positivo, sentimientos más fuertes de empatía y mayor madurez (Green, 2013).

Como miembro de esta población estudiada sé de primera mano la ambivalencia en los estudios mencionados, y como el crecer con alguien con TEA puede generar tanto efectos adversos como positivos. Sería relevante preguntarse, en qué medida los efectos negativos en los hermanos nacen del TEA en sí, o de la falta de apoyo y culpa que proviene de una sociedad que rehúye lo diferente. En una sociedad en constante movimiento, y donde hay poco lugar para aquello que se desvía de la norma, hay pocos espacios que exploran

individuos diferentes. Muchas veces, incluso darles aquella denominación, los relega hacia lo solitario.

Es a partir de esta necesidad de traer esta experiencia escénica de lo personal a lo universal que me permito introducir este quinto capítulo. En él, exploraré cómo la representación escénica de mi relación fraternal con Alfredo también nos habla de una representación de categorías identitarias como lo son lo neurotípico y lo neurodiverso. Si en la introducción mencioné que este texto nace de la vulnerabilidad, y es necesario que lo haga, este capítulo será, tal vez, el epítome de ello. A través de una exploración del efecto que ha tenido en Alfredo y en mí crecer juntos, y el abordar este proceso escénico, buscaré explorar cómo lo escénico puede llegar a aportar a reflexiones sobre categorizaciones absolutas, concepciones de un otro, y las categorías a las cuales pertenece. Así, en un primer momento, exploraré la evolución de mi propio pensamiento respecto a Alfredo, y, al hacerlo, los cambios en mi concepción de lo neurodiverso. Consecuentemente, utilizando en gran parte la entrevista final realizada a Alfredo, exploraré el efecto del proceso en él. Finalmente, a raíz de las reflexiones, buscaré indagar respecto a cómo este proceso personal puede llegar a hablarnos a nivel universal sobre lo neurodiverso, su representación y sobre las relaciones humanas en sí.

Me permito resaltar, antes de comenzar, que, si bien este capítulo plantea una exploración de la evolución de pensamiento de Alfredo y mías, siempre partirá de mi propia subjetividad, pues, en el caso de Alfredo, soy yo analizando las palabras de mi hermano. Por ello, el título del subcapítulo 5.2 no es “Alfredo piensa” o algo similar, sino “Inés escribe lo que cree que Alfredo piensa”. Espero que mi subjetividad y mis palabras les hagan justicia a las suyas.

5.1. Inés piensa a Alfredo

Asumo que dejé de prestarle mucha atención a Alfredo hasta que cumplió alrededor de 3 años. No hablaba. La gente adulta parecía estar preocupada. No hacía mucho, la verdad. No era un buen compañero de juegos. Al menos en su primera infancia. Solo miraba. Miraba todo con un detenimiento misterioso, extraño. Me enervaba. Hacía ruidos. Jugaba. Pero no jugaba conmigo. Jugaba solo, en un mundo que aparentemente no era el mío. No era el mundo de nadie más que el de él.

Tenía una capacidad increíble de transformar objetos. Un carrito rojo hot wheels. Un pedazo de pasto del jardín. La manta de su cama. El plumero de la casa. En sus manos se transformaban, se convertían en objetos mágicos. Los movía con sus pequeños dedos, entrecerraba los ojos, los ponía muy cerca de su cara y hacía que emitieran ruidos extraños, ajenos. Me enervaba. Me enervaba no saber el significado detrás de estos objetos. Que el mundo fantástico dónde habitaban fuera tan desconocido. Se los quitaba. “Deja de hacer ruidos”. “Cállate”, “Me estás dando dolor de cabeza”. No parecía importarle mucho. Solo seguía jugando, haciendo ruidos un poquito más silenciosos, y de vez en cuando mirando a su alrededor revisando si había miradas intrusas para bajar un poco más el volumen.

Vergüenza, ira, conflicto, juego. Cuatro palabras que, por muchos años, definieron mi relación evolutiva con este ser al que consideraba extraño. Alfredo era la incertidumbre hecha persona, y yo su contraparte: la necesidad de estabilidad, de certidumbre. ¿Cómo reaccionaría ante otro desconocido? ¿Qué les diría a las personas a su alrededor? ¿Cómo incomodaría la situación esta vez? ¿Haría o no lo que yo lo manipulaba a hacer? Mientras crecíamos lado a lado comencé a poder predecir, cada vez con más precisión, los comportamientos de Alfredo. Los estudiaba minuciosamente, de manera casi instintiva, subconsciente: un rasgo evolutivo de la búsqueda de supervivencia ante la convivencia con este ser. Expresiones faciales. Miradas al vacío. Ese momento de tensión antes de que dijese algo. Ruidos. Muchos tipos de

ruidos. Alfredo, entonces, comenzó a hacerse más predecible, y yo más capaz de alterar, o obstaculizar acciones que no quería que tomara. Un “no hables” en el momento preciso, una mirada fría y cruel que silenciaba, un intercambio de miradas juguetonas cuando era hora de jugar, y un “si no dices nada te presto mi Nintendo” antes de que fuera a acusarme de algo con mi mamá. Su predictibilidad solo se fortalecía por su amor por la rutina, y su más grande aversión por el cambio. Mi multiplicidad de emociones y pluralidad de reacciones ante él cada vez me hacían reflexionar un poco más: tal vez no era Alfredo el impredecible, tal vez era yo.

Figura 36

Alfredo y yo, 2002.



Ileana Diéguez menciona como característica definitoria de un acto teatral, el hecho de que su “existencia está limitada al instante en que ocurre” (2014, p. 17). El relato anecdótico previamente explayado podría sonar lejano al proceso de investigación que plantea este documento, pero trae a la luz el hecho de que esta pieza encuentra sus inicios

mucho antes de la existencia de un proceso teatral. Si bien el producto audiovisual y escénico que brotó del proceso refleja momentos irrepetibles y únicos en el tiempo, su existencia, y el desenvolvimiento de estos momentos, traen consigo un contexto y una historia que muestran también en ellos una evolución y un proceso de maduración. Así, mientras que lo efímero del teatro encuentra su razón en escena, esta pieza en específico responde a un proceso, no efímero, sino bastante extendido a través del tiempo. La investigación que trae consigo ya va durando más de 20 años y es, sin lugar a dudas, la más larga en la que yo he incurrido.

Es así que entro a cómo, en mi perspectiva, este proceso y esta obra han alterado mi forma de concebir a Alfredo y lo neurodiverso. Uno de los primeros puntos de reflexión va hacia mi evolución de la concepción de lo que Alfredo “tiene”. La primera palabra que escuché en relación al por qué de su actitud fue autismo. Posterior a esta vinieron muchas más: Trastorno de déficit de atención, Asperger, hiperactivo, antisocial, espectro, raro, diferente. Era minuciosa con cada palabra: leía libros, novelas, películas. Mi mente racional quería determinar cuál de estas palabras era la realidad, cual definía a Alfredo y, por ende, cual me ayudaría a entenderlo. Nunca pude llegar a escoger una. Ninguna era inherente a Alfredo, tal vez por el hecho de que describen actitudes, acciones y formas de reaccionar, mas no al individuo que está detrás de ellas. De igual manera, las palabras aparecían como una justificación sobre el “cómo era” Alfredo. Conjugadas con descripciones de falencias sociales y características anormales, estas palabras aludían a una enfermedad: un estado de desventaja, y una forma de ser fallada que debía de ser justificada por palabras médicas.

Al iniciar esta investigación, y comenzar a leer un poco más de teoría, me topé con la palabra neurodiversidad. Como ha sido mencionado en el marco conceptual, este concepto nace para articular las necesidades de las personas con autismo que no querían ser definidas por una etiqueta de discapacidad, pero que encontraban orgullo en sus características y por ello deseaban ser vistas como neurológicamente diferentes (Armstrong, 2015). Encontrar esta

palabra funcionó como un hito personal, y un punto de reflexión. Tal vez debía de dejar de intentar definir lo que Alfredo “tiene”, o de concebir su actitud como resultado incontrolable de una enfermedad. En conclusión, dejar de intentar concebir a Alfredo como un ser inherentemente desventajado. Sí. Alfredo es neurodiverso. Inés es neurotípica. Eso no los hace ni superiores, ni inferiores. Tampoco son palabras que los hacen Alfredo e Inés, pues describirnos solamente como una persona neurodiversa y una neurotípica sería superficial. El trasladar este concepto teórico a la práctica permitió un punto de partida de la creación escénica que se basó en pensarnos como diferentes (como cualquier ser humano), mas igualmente capaces. Dos hermanos con características diferentes, pero capaces de encontrar puntos de encuentro y crear.

De igual manera, en el pasado siempre había concebido las diferencias neurológicas de Alfredo y su forma de ser “diferente” como un impedimento a la relación y a la comprensión mutua. No lo entendía, y, por ende, no había intereses comunes conocidos que permitieran relacionarnos. La apertura del mundo fantástico que permitió este proceso escénico, no sólo me ayudó a comprender lo que sucedía dentro de su cabeza, sino que se convirtió en un reflejo de lo que sucedía dentro de la mía. En una sección de entrevista que no llegó a estar en la obra final, Daniela, nuestra hermana mayor, menciona que “ambos viven mucho en sus mundos interiores... es algo que tienen en común”. En este mundo fantástico de monstruos, grandes bosques, ciudades metálicas y volcanes de lava vi también un reflejo de mis propios mundos fantásticos, y de mi propia imaginación. Así, adquirí una conciencia de que, aunque separados, ambos disfrutábamos mucho nuestros mundos internos. Tal vez si buscábamos crear uno juntos, esto nos llevaría a un mundo compartido, que fue exactamente lo que sucedió. Así, los mecanismos implementados para responder a la pregunta “¿De qué maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto

neurodiverso?” terminaron convirtiéndose en mecanismos para reconocer, construir, reconstruir y repensar la continua formación de este vínculo fraternal.

Asimismo, el encontrar en lo fantástico este punto de encuentro me permitió repensar ideas que yo tenía sobre Alfredo, y su “condición” como algo inherentemente obstaculizante. Tal vez no era que Alfredo no era capaz de comunicarse conmigo, tal vez era que ni yo, ni él, habíamos encontrado aún las vías para hacerlo. Lo escénico, entonces, cobró importancia más allá que como mecanismo para crear un mero reflejo representativo de nuestra relación, sino como un espacio para continuar relacionándonos. Así, llegó a convertirse en esa vía de comunicación que habíamos fallado en encontrar en el pasado. ¿Cómo se construye escénicamente este vínculo fraternal, entonces? Pues en constante relación.

5.3. Inés escribe lo que cree que Alfredo piensa

Es difícil intentar plasmar en palabras la subjetividad de un otro. Inclusive diría que es imposible hacerlo con total certeza. La dificultad de redactar esta siguiente subsección del presente capítulo yace en esta imposibilidad. Por ello, tomé la decisión de colocar aquí debajo fragmentos directos de la entrevista final a Alfredo, realizada unos meses después de acabar el proceso. Creo que en ella encontraremos más verdad y reflexión que lo que mis palabras podrían ofrecerles:

INES: ¿Cuál fue tu parte favorita de todo el proceso?

ALFREDO: Supongo que fue pedirte hacerla realidad, cuando comencé a pedírtela...El inicio siempre es lo más importante... porque dio vida a algo y me dio una inspiración. Fue darle vida a algo que siempre había soñado que existiera.

INÉS: ¿qué cosa habías soñado que siempre existiera?

ALFREDO: Historias alternas.

INES: ¿Cuál fue tu parte menos favorita de todo el proceso?

ALFREDO: No sé, los días en que no estaba de humor. Me molestaba a mi mismo no tener las ganas de hacerlo en esos días... porque siento que nos decepcionaba a ti y a mí... pero me esforzaba, eso cuenta. No quería defraudarte.

INÉS: ¿Qué sientes que ha significado para ti este proceso?

ALFREDO: Realización (pausa) de que puedo darle vida a mis historias... y que crear historias es mi talento especial.

INÉS: ¿Y eso qué ha significado para ti?

ALFREDO: Encontrar lo que me gusta hacer en la vida... Aparte de eso... no sé. Que al parecer lo hago muy bien

INÉS: ¿Y eso te hace feliz?

ALFREDO: Me hace feliz.

INÉS: ¿Qué sentiste al presentar la obra ante el público?

ALFREDO: Satisfacción, nervios...supongo que un poco de ambos, como es común.

Orgullo...

INÉS: ¿Por qué?

ALFREDO: De que saliera bien, y que no arruiné nada.

INÉS: ¿En qué crees que nos ha ayudado hacer esta obra?

ALFREDO: ¿A parte de vincularnos más? Mostrar nuestras inseguridades. Aparte el tema principal yo diría que fue encontrar mi meta en la vida. Crear historias... alteradas a veces.

INÉS: ¿Cómo crees que nos ha ayudado a vincularnos más?

ALFREDO: ya teníamos un vínculo antes, pero supongo que nos... fue un tema de hermanos... fue nuestro primer...no fue el primero pero este fue más... más personal. Aparte de soltar lágrimas de alegría (ríe) supongo que simplemente mejoró nuestro vínculo.

INÉS: ¿Sientes que ha cambiado tu percepción de mí después de este proceso? ¿Cómo?

ALFREDO: No. porque estábamos igual antes de comenzar.

INÉS: ¿Qué piensas de mí?

ALFREDO: Lo mismo. Que eres un modelo... un ídolo.

INÉS: ¿Por qué?

ALFREDO: No sé, supongo que eso piensas cuando tienes un vínculo familiar que siempre está contigo.

INÉS: ¿Por qué crees que en el pasado mejoró nuestra relación?

ALFREDO: Porque aprendimos a respetarnos y querernos... No me agrada hablar de ese pasado. Dejar de bullear y esas cosas.

INÉS: Yo creo que nos entendimos un poco mejor. Para mí, siento que crear la obra me ayudó a entenderte un montón más...

ALFREDO: Mucho antes yo ya había entendido qué pasaba dentro tuyo. Técnicamente no hay nada de ti que no conociera antes de la obra

INÉS: ¿no?

ALFREDO: No... la obra fue más bien uno de nuestros muchos trabajos en equipo... El tema de resolver nuestras diferencias fue antes.

*INÉS: ¿Sientes que ha cambiado tu percepción de ti mismo después de este proceso?
¿Cómo?*

ALFREDO: Supongo que demostró que no arruino nada y que necesito dejar de pensar tanto en lo negativo y no dejarme llevar por la flojera...por confiar más en mí mismo porque estaba perdiendo esa confianza.

INÉS: ¿por qué estabas perdiendo esa confianza?

ALFREDO: Aún lo estoy... lo que me ayudó realmente fue descubrir mi talento.

INÉS: ¿Qué has aprendido de ti mismo?

ALFREDO: Lo único que aprendí fue que amo crear historias.

INÉS: ¿Sientes que nuestra relación como hermanos ha cambiado antes y después del proceso? ¿Cómo?

ALFREDO: Ya era muy buena antes.

INÉS: ¿Por qué crees que tienes una relación buena conmigo?

ALFREDO: Supongo que eres tan infantil como yo... somos bromistas. Eres la única familiar que piensa más como yo a veces en temas de querer pasar la vida feliz.

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, o sea 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: ¿Entonces de qué crees que trata la obra?

ALFREDO: supongo que... obviamente... supongo que... ¿cómo decirlo? era la... trata de lo que pasa cuando eres confiado... o separado... o eres conflictivo, demasiado furioso, o muy cerrado, o vives una vida demasiado buena. Las aves demuestran lo que pasa cuando tienes una vida demasiado perfecta... (La obra) muestra diferentes formas de vida. Una que vive feliz, pero por lo tanto no quiere probar nuevas cosas. La vida de alguien que es tan cerrado que termina siendo una mala persona. La vida que sólo se deja llevar por la violencia y se vuelve peligro inminente... aquellos que llevan tanto tiempo peleando que ya no saben qué otra cosa hacer.

INÉS: Ósea nos enseña también cosas de los seres humanos.

ALFREDO: Sí.

INÉS: ¿Y por qué crees que a la gente le gusta ver cosas que les pasan a uno mismo pero vistos en mundos fantásticos?

ALFREDO: Supongo que es una forma de ver las cosas y los problemas de la vida real sin preocuparse... es una forma divertida de verlo. Motiva.

INÉS: ¿Y crees que nosotros, como 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.

Sin mucha búsqueda de análisis distanciado y “objetivo” de las palabras de Alfredo, creo que lo más importante que me llevo de esa conversación es aquello que él llama el descubrimiento de su “talento especial”. El tener la posibilidad de crear historias y que estas sean apreciadas por otras, sin ánimo de hacer una afirmación absolutista, lo ha potenciado. Le

ha dejado establecer nuevas metas, darse cuenta de sus capacidades y enorgullecerse de aquello que lo hace único y talentoso. Ha logrado encontrar, a través de lo fantástico, lo narrativo y lo escénico, una forma de darle forma al mundo, y una forma de expresar el suyo a los demás, lo cual creo que pocas personas logran. Asimismo, ha encontrado en esta apertura de mundos internos una validación, una autovaloración y un propósito. Por eso, Alfredo debería estar enormemente orgulloso. Sé que yo lo estoy de él.

5.4. De lo personal a lo universal: Repensando categorías e identidades

Finalmente, considero que la perspectiva personal que nos ha ofrecido este proceso y esta pieza puede también traducirse en una nueva forma de pensar lo que consideramos como normal y diferente. Asimismo, creo que ofrecen puntos de reflexión respecto a las preconcepciones que tenemos, como sociedad, sobre lo neurodiverso.

La búsqueda por la horizontalidad, la igualdad de condiciones creativas, y el cuidado ético de las relaciones de poder durante el proceso de creación se dio, inicialmente, más por una motivación personal que colectiva. Quería que Alfredo se sintiese parte indispensable del proyecto, y quería que este fuese, por ello, un reflejo de nuestras creatividades e imaginación. Sin embargo, este posicionamiento permitió también una conciencia de jerarquías subconscientes normalmente asociadas a la relación neurotípico-neurodiverso o lo “normal” y lo “diferente”. El proceso y la obra no sólo lograron demostrar un Alfredo imaginativo, capaz, inteligente y reflexivo, sino que lo hicieron a través del posicionamiento de ambos creadores como capaces de exteriorizar sus dimensiones afectivas y sus mundos internos de forma creativa.

De igual manera, al revelar estos mundos internos se dejaron ver características compartidas y puntos de encuentro que acentuaron esta igualdad de condiciones: ambos tenemos problemas, vulnerabilidades, miedos y virtudes. Son finalmente estas características

lo que nos hace seres humanos. A través de lo escénico, entonces, pudimos encontrar hacer de esas similitudes un paso más hacia potenciales vías de comunicación como hermanos. Finalmente, si ambos compartimos alegrías y preocupaciones, al igual que cualquier otro ser humano, ¿Por qué categorizaciones de diferencia como lo neurodiverso o lo neurotípico, deberían de obstaculizar la comunicación?

Si bien el proceso permitió estas reflexiones a nivel individual, desde mi punto de vista, la obra también se convirtió en una invitación de reflexión para el espectador. Una de las características más asociadas a la TEA y a las personas neurodiversas es su falta de empatía hacia los demás. De igual manera, en una de las primeras partes de la pieza, nuestra hermana Micaela describe su falta de empatía y su capacidad de decir cosas hirientes sin darse cuenta, como una de las dificultades más grandes de lidiar con Alfredo. Esta característica aparentemente apática, sin embargo, muchas veces se contrapone con lo que vemos suceder en escena. Después de grabar el momento en el que el Hombre Ave salva al Robot de los Lagares, por ejemplo, Alfredo dijo lo siguiente:

“Soy un verdadero fan de los eventos familiares en películas... me encantan... Me gusta ver como se preocupan los demás por salvar a un ser querido de algo horrible... es una de las cosas que más me encantan...ver como los vínculos prevalecen al final. A veces un ser querido tuyo se convierte en un monstruo, está condenado o está perdido, no pierdes la esperanza en recuperarlo”

Esta frase nos arroja muchos puntos de reflexión. En primer lugar, nos muestra lo contrario a la apatía. Nos muestra un Alfredo que disfruta sentir empatía, al tener el deseo de ayudar y salvar a otro en una situación claramente guiada por el amor familiar. De igual manera, abre la puerta a su visión del mundo, muchas veces guiada por ficciones fantásticas

(películas, series, cómics e historias) en dónde se ve reflejado y dónde encuentra guías. Además, sus reflexiones, y la empatía de dónde nacen, se ven fortalecidas por el hecho de que Alfredo no sólo está filosofando sobre una ficción externa, sino sobre una que él mismo ha formulado y construido. Así, en el acto valiente del Hombre Ave, vemos reflejada la empatía que muchas veces nos cuesta ver en la realidad.

Otro punto interesante es que la apatía asociada a lo neurodiverso no sólo se contradice en lo fantástico, sino en lo “real”. El último ejercicio que hicimos durante el módulo 2 consistió en que cada uno debía traer una tarea: una carta dirigida al otro en la cual expresáramos lo que sentíamos del proceso y acerca de cada uno. La última escena de la obra es el momento en el que ambos escuchamos las cartas por primera vez. Coloco aquí debajo el texto escrito por Alfredo, el cual creo que resume mejor de lo que yo podría hacerlo su capacidad empática, su constante aprendizaje y su profunda capacidad de amar:

Bueno hermana, desde que dejamos nuestro pasado atrás hemos formado un vínculo de hermanos. Así es como lo veo. Cuando tengo problemas voy a ti por ayuda, ya que pienso que tienes todas las respuestas. Antes odiaba con el alma tus bromas, pero ahora las disfruto, incluso las hago, como por ejemplo hablar sarcásticamente. Puede que aún peleemos, pero apenas duran. Cuando hacemos días DE¹² siempre los disfrutamos con una buena peli y comida. Incluso parece que creamos un vínculo mental ya que, si uno siente o piensa algo, el otro también lo hace. Pero lo que más disfruto es que me hayas motivado a escribir mis historias, incluso me dejaste crear y actuar una para tu teatro y por eso te estoy eternamente agradecido mi querida hermana y amiga.

¹² Con días “DE” Alfredo hace una abreviación de “días de hermanos”: nombre que le pusimos a esos días donde planificamos hacer actividades juntos como ver películas juntos.

Sería imposible, desde mi perspectiva, decir que las palabras de Micaela sobre Alfredo no son ciertas, al menos en cierta medida. Creo que todas las personas que conviven con personas neurodiversas en algún momento han experimentado esta aparente “falta de filtro” que muchas veces confundimos con apatía. Sin embargo, si bien Alfredo puede hacer comentarios hirientes sin darse cuenta, creo que una de las cosas que he aprendido de este proceso y un punto que espero haya sido proyectado en la obra, es que estos comentarios, más que una falta de empatía, se deben a una visión diferente de la socialización y del mundo. De igual manera, su forma directa de expresarse, aunque a veces es chocante, da lugar a una honestidad absoluta, y una capacidad reflexiva potente. Su visión del mundo no es inherentemente superior o inferior a cualquier otra. Simplemente es. Y al igual que Alfredo puede encontrar en la ficción un reflejo de él, y expresarlo, yo puedo tratar de encontrar formas de interpretar y aceptar sus comentarios y la visión del mundo que se manifiesta en ellos.

Así, la obra se convirtió en una invitación para pensar lo neurodiverso y lo neurotípico, lo normal y lo diferente, no como categorizaciones absolutas ni símbolos de diferencia, sino como una característica más en el entramado complejo y multidimensional que es cada ser humano. Ni una palabra ni la otra puede ser suficiente para determinar una identidad individual, de la misma forma que ni una ni la otra es prescindible en el proceso de tratar de entendernos el uno al otro. Lo que nos otorga la ficción, lo fantástico y lo escénico son formas de reflexionar respecto a la complejidad de las relaciones humanas, las categorías identitarias que las moldean, y sobre las preconcepciones que tenemos sobre lo que es, o no es. Queda en cada uno de nosotros reflejar esos pensamientos en acciones que busquen formas de comunicación con aquellos que consideramos diferentes, para encontrar en el proceso aquello que nos hace similares.

Termino este capítulo con la siguiente reflexión: En el pasado, siempre sentí que Alfredo y yo estábamos separados por una fosa que se hundía entre nosotros. Dos acantilados separados por un vacío inacabable y oscuro. Aunque gritara con todas mis fuerzas, el sonido no llegaría al otro lado. El saltar, intentando llegar al otro acantilado, era una maniobra que me daba mucho miedo hacer. Los puentes que construimos al crecer, fueran el juego o el conflicto, eran frágiles y siempre terminaban por destruirse, dejándonos nuevamente en nuestros acantilados solitarios.

Hasta que un día, ya no estoy segura cuándo, ni dónde, a uno de nosotros le brotaron alas, un pico largo y plumas multicolores que le dieron valentía para volar alto. Al otro le creció una coraza y extremidades metálicas y fuertes que le hicieron darse cuenta de su fortaleza y su capacidad. Usándolas, comenzó a construir puentes sólidos y macizos, mientras el otro volaba por los aires para encontrarse. Justo en el medio de la fosa construyeron, juntos, un nuevo lugar dónde sus voces sí llegaban, y desde dónde era más fácil encontrarse sin miedo a caer al vacío. Mientras que cada uno podía volver a su acantilado si quisiese, la soledad de sus mundos individuales ya no les asustaba, porque sabían que ahora había un lugar a dónde ir dónde estarían acompañados. Un Robot y un Hombre Ave que se encontraron cuando dos hermanos no podían hacerlo solos.

Creo que al relacionarnos con el otro siempre habrá fosas de mayor o menor tamaño, y siempre habrá acantilados solitarios. Queda en nosotros encontrar las formas de volar al encuentro del otro, tender puentes fuertes o encontrar formas de saltar al otro lado y, al hacerlo, perderle el miedo al vacío.

Figura 37

Inés y Alfredo.



Figura 38

El Hombre Ave y el Robot.



Conclusiones

El fin de esta aventura... o el inicio de otra

Había una vez un Hombre Ave y un Robot.

Que, a pesar de ser diferentes, lograron entenderse.

Y de ese entendimiento brotó un mundo fantástico, y compartido.

Juntos, se aventuraron a lo desconocido, exploraron más allá, escaparon de monstruos gigantes, y volaron alto.

Y aprendieron, que a pesar de que algún día no estarían uno al lado del otro, jamás estarían solos.

Al igual que toda aventura llega a su fin, todo texto lo hace también. Por ello, este capítulo buscará hacer una recopilación de las principales reflexiones y conclusiones que brotaron al intentar responder la pregunta planteada en un inicio.

Esta investigación se planteó como objetivo identificar y analizar de qué maneras se construye escénicamente el vínculo fraternal con un sujeto neurodiverso en un trabajo de creación escénica que interactúa con lo documental y lo fantástico. Para cumplir con el objetivo se planteó una metodología desde la práctica que partió de las dos grandes entradas de escenificación: lo documental y lo fantástico.

Como resultado de la aplicación metodológica se construyó una obra escénica audiovisual titulada *El Hombre Ave y el Robot*. La obra, a través de las historias fantásticas de un Hombre Ave y un Robot diferentes al resto, Lagartos con garras afiladas, y monstruos de lava asesinos, en constante conjunción con material documental, buscó construir escénicamente, y multidimensionalmente, nuestra relación. El presentarla llevó a dos grandes descubrimientos: el plasmarnos vulnerablemente podía llevar a la reflexión de un otro, y el valor de la pieza no sólo yace en ella como producto, sino como un proceso en donde nuestra relación no sólo se representó, sino se desarrolló.

En este sentido, el presente documento buscó recoger las reflexiones que brotaron del proceso, y de la obra. Las dos entradas a la representación del vínculo, lo fantástico y lo documental, llevaron a la escritura de dos capítulos, el 3 y el 4. Mi deseo de expresar el potencial efecto de este proceso escénico en Alfredo y en mí, nuestra concepción el uno del otro, así como lo potencialmente universal de esta experiencia personal llevó a la escritura de un quinto capítulo.

A través del capítulo 3, encontré que la entrevista, o la visión subjetiva de un otro sobre nosotros, podía aportar en la construcción identitaria a través de características compartidas usadas para describirnos. Nuestra capacidad creativa conjunta, por ejemplo, revelada a través del recurso, ayuda a la representación de una identidad en relación, mas también contextualiza la obra como producto creativo, y valora lo fantástico como mecanismo de entrada a la dimensión afectiva del individuo.

Por el otro lado, encontré que el revelar nuestra historia a través de entrevistas hechas a nuestra familia nuclear (padres y hermanas mayores) permitió reflexiones tanto a nivel de construcción escénica, como a nivel personal. El partir desde nuestras vivencias familiares compartidas, aunque a veces dolorosas, dio lugar a un posicionamiento vulnerable y contextual que revaloriza la evolución, tanto de ambos individualmente, como de la relación fraternal, más adelante en la obra. Sus visiones particulares, extremadamente íntimas dada la relación familiar nuclear, y sus recuentos de eventos y memorias experimentadas por mí misma, también me permitieron reflexionar sobre ellas y su injerencia en nuestras vidas e identidades de forma más distanciada. Este distanciamiento, en combinación con la contención y libertad que trajo consigo estos espacios de entrevista, permitieron mostrar, en la obra, una construcción a partir de múltiples ejes, y reflexiones en torno a la complejidad del entramado familiar y las subjetividades involucradas.

El uso constante de múltiples entrevistas fragmentadas y posicionadas a lo largo de la pieza, asimismo, también contextualizan la obra como una construcción, revelando, en su subjetividad, el rol de la creadora y editora que decide qué se ve, y que no. Como último punto, encontré que es finalmente la conjunción de la entrevista con nuestra presencia real, dónde se ve una respuesta aún más compleja a la pregunta ¿Quién es Alfredo? ¿Quién es Inés? y quizás más importante ¿Quiénes son juntos? Esta entrada múltiple no buscó acercarse más a la realidad, sino rehuir, en su multiplicidad, la idea de una realidad objetiva, de dos hermanos representados “tal y como son”, y de una relación inflexible, estática y absoluta.

Asimismo, encontré que el poder visualizar, a través de la video-bitácora, el universo cotidiano de Alfredo y mío, revaloriza la entrada de lo fantástico como producto de una experiencia individual y una trayectoria de vida específica. El ver las imágenes de los cómics de Alfredo, llenos de monstruos gigantes, luchas y dibujos, así como escucharlo enunciar frases como “me gusta la comedia estúpida” revela referentes, gustos y rasgos de personalidad que luego se reflejan en un mundo fantástico único y revelador.

En cuanto a mi propia presencia en escena, pude concluir que la identidad no sólo se representaba a través de las palabras de mi familia, mi cuerpo y mi accionar en video, sino en la agencia que tengo como directora y editora de la obra. De esta forma, pude reflexionar respecto a lo documental, su rol con la verdad objetiva, y el rol de la directora en la formulación representacional de un otro, y de sí misma. El proceso de pensarme a mí misma a través de la performance, la edición y la conjunción de mecanismos de construcción escénica identitaria se convirtió entonces en una validación de la construcción fantástica que vemos desarrollarse como reflejo de este autoconocimiento y una revelación de la obra como construcción creativa influenciada por vivencias personales y una muestra tangible de crecimiento emocional.

De igual manera, encontré que la representación a través de la palabra de un otro, y nuestra presencia real, se configuraban con los objetos a nuestro alrededor. Estos, en la interacción, también afectan esta representación performática del individuo, y de nuestra relación. La inclusión de la fotografía, por ejemplo, ayudaba a generar un paralelismo entre la relación real documentada, y los hermanos mencionados en la narrativa. Similarmente, este recurso documental cobró importancia al permitir introducir un universo no tan visible en la narrativa de la pieza: una infancia compartida y una historia familiar. De igual manera, el uso del espacio íntimo también revela estas facetas históricas ya que es, en el plano de lo real, dónde crecimos, vivimos y nos desarrollamos desde hace más de 20 años.

Encontré, asimismo, que la relevancia de la inclusión del espacio cotidiano no sólo fue importante para la obra como pieza, sino para el desarrollo del proceso. La comodidad del espacio conocido permitió, tanto para Alfredo como para mí, una mayor apertura de exploración, mayor libertad performática y más confianza en el hacer. De esta forma, el espacio tanto permitió evocar una historia familiar como facilitó su transformación al mundo de lo fantástico desde la cotidianidad.

Finalmente, encontré que el proceso de edición audiovisual también sirvió como un espacio para pensar nuestros roles y repensar la unilateralidad asociada a este como proceso. A través de la revelación de escenas dónde ambos editamos juntos se buscó, no sólo mostrar el artificio de la construcción escénica, sino posicionar a un Alfredo creativo, con agencia sobre la obra final y dos hermanos que crean conjuntamente esta escenificación de su relación. Así, a través de la audiovisual, y su vinculación con la característica colaborativa del teatro, se buscó generar un espacio reflexivo para la sociedad en donde la forma de relacionarnos con otro y comprenderlo no necesariamente está condicionado por las jerarquías y normas sociales que dominan nuestro día a día.

El capítulo 4, consecuentemente, buscó, a través de una exploración de las herramientas y mecanismos relacionados a la entrada de lo fantástico, identificar y explorar las formas que estos aportaron a la escenificación de identidades y se presentaron en escena. Encontré, en primer lugar, que a nivel práctico la máscara se convirtió en un recurso de construcción escénica. Éste se volvió, en muchos momentos, el único elemento tangible que separa al individuo del personaje, ya que estábamos físicamente en un espacio cotidiano, con vestimenta cotidiana. La máscara, entonces, ayuda a establecer el paradigma frente al espectador, delimitando cuándo es que se está desarrollando la narrativa fantástica en escena, y cuándo entra lo documental y la presencia “real” de Alfredo y yo.

De igual manera, encontré que la máscara como elemento se convirtió en un mecanismo de entrada a lo fantástico que a su vez revelaba aspectos identitarios muchas veces ocultados por prejuicios, estereotipos y una necesidad de “normalidad” encontrada en el plano de lo real. El acto de asumir estos roles, tanto protagónicos como antagonicos, a través de estas cuatro máscaras permitió una liberación performativa en ambos, y una capacidad de encontrar puntos de encuentro con características establecidas de los personajes, mas al mismo tiempo proyectar nuestras propias ideas, pensamientos y dudas en ellos. Asimismo, el acto de decisión individual que está detrás del ponerse la máscara también reflejó la característica inherentemente flexible de la identidad, revelando cómo el individuo, a través de su asociación o disociación con las características de estos personajes, selecciona los rasgos a través de los cuales se representa a sí mismo. Finalmente, el hecho de que fuéramos capaces, a lo largo del proceso, de asumir, ambos, los cuatro roles, también nos habla de un desapego de estereotipos y formas de ser estables y fijas en el tiempo, pudiendo encontrar similitudes y diferencias, con todos estos personajes. Esto también nos revela, a través de lo fantástico, lo complejo de las relaciones humanas. Así, se genera una conciencia

respecto a cómo las identidades de los sujetos que conforman estos vínculos son flexibles y variables en el tiempo, y oscilan al moldearse por las circunstancias que las rodean.

Por último, la capacidad que dio la máscara y el juego para asumir personajes de manera flexible también trajo a colación un cuestionamiento del concepto de cuerpo escénico. Si bien en el pasado en mi cabeza este había estado asociado al entrenamiento profesional, este proceso me hizo repensar esta afirmación. Finalmente, si bien ni Alfredo ni yo estábamos “profesionalmente entrenados”, nuestros cuerpos partían de un contexto emocional y socio-cultural, y ya generaban una proyección de significado al escenificarse frente al espectador. Asimismo, elementos como la máscara, el juego y la adopción de múltiples personajes fantásticos, también permitieron, no solo una entrada a la adopción de un cuerpo escénico extra-cotidiano, sino también una problematización de estereotipo físicos y emocionales asociados lo neurodiverso y lo neurotípico, tanto proyectados por nosotros, como por los espectadores. Así, el cuerpo escénico se convirtió también en un mecanismo de cuestionamiento del estereotipo, proyectando significados a través de elementos que no solo incluyen el entrenamiento profesional, sino los espacios de confianza, la libertad performativa y el juego en sí.

Por otro lado, encontré que el efecto y reflexiones del *stop motion* como recurso podía ser dividido en su doble uso: como herramienta de animación ligada a lo audiovisual, y como objetos que podían ser moldeados y utilizados directamente por Alfredo y yo para el juego. En cuanto al primer uso, encontré que el *stop motion* como recurso de animación, a través del asombro y la inmersión en lo “irreal”, permitía la entrada máxima del espectador a este mundo de lo fantástico. La composición a través de la maqueta, y los elementos que la integran, así como el movimiento aparentemente autónomo del muñeco, generaban en esos pequeños cortos un quiebre de la realidad como la conocemos, y una inmersión a este género

fantástico, también regresando a una estética infantil asociada a las películas animadas y a los dibujos.

De igual manera, el acto de construir los muñecos y los espacios fantásticos se convirtió también en una oportunidad de creación conjunta, dónde el rol de Alfredo no sólo fue crear estos seres desde la cabeza, sino aportar creativamente (con sugerencias, quejas y cambios) a su creación tangible. Al ser una creación conjunta, y un reflejo de esta relación fraternal, la creación de este mundo fantástico compartido en lo tangible debía también reflejar las expectativas estéticas de ambos creadores. Así, el proceso para realizar el *stop motion* se convirtió también en un mecanismo para repensar la horizontalidad y nuestros roles como creadores colaborativos.

El segundo uso del *stop motion* y de los muñecos como juguetes manipulables reveló otro potencial mecanismo de liberación performática y regreso a la infancia. El jugar con ellos los convirtió en más que objetos inanimados, al hacerlo, generó otro mecanismo de escenificación basado en el juego, la proyección de personajes y la improvisación libre. De igual manera, el rastro físico que dejó el estar constantemente manipulándolos (manchas, pequeños quiebres y hendiduras de dedos) sirvió también a nivel de construcción escénica, y llegó a tangibilizar un proceso de juego no tan visible y una progresión temporal del juego a través de las sesiones.

Como tercer mecanismo, encontré que el juego escénico y la improvisación también cobraron relevancia como entrada a lo fantástico, mecanismo de liberación performática y de construcción de identidades. En primer lugar, esta herramienta fue de especial utilidad para la construcción escénica ya que permitió flexibilidad en el proceso y una libertad de performar bajo la premisa del juego para dos individuos no actores. De igual manera, la espontaneidad que brotó como producto del juego libre e improvisado, generó un punto de reflexión respecto a la liberación de la figura jerárquica del director y nos permitió tener un espacio de

exploración libre sin necesidad de aprobación o desaprobación de nosotros mismos, o personas externas. Así, el juego libre que se fue desarrollando ensayo a ensayo permitió, no sólo la construcción de esta narrativa fantástica escénicamente, sino nuestra propia liberación como individuos y nuestra capacidad expresiva performática.

Por otro lado, a nivel de construcción, la representación escénica a través del juego también permitió revelar facetas de nuestra relación fraternal en sí misma: como lo es el retorno a una infancia compartida donde el juego era la vía predilecta de comunicación y relacionamiento. El tener la posibilidad, a través de lo escénico, de volver a habitar cuerpos fantásticos como lo hacíamos de niños, se convirtió en un mecanismo de retorno a la infancia, al juego, y a la libertad de jugar, por el mero goce de jugar. Esta reflexión, también permitió una revalorización del juego como mecanismo de comunicación, como elemento que potencia el disfrute y que es recuperado de la infancia, y como suspensión de lo cotidiano, muchas veces obstaculizado por prejuicios y limitaciones.

Es importante mencionar, asimismo, que el efecto de esta inmersión en lo fantástico a través de las herramientas mencionadas también depende de su configuración con los elementos documentales de la representación. Al configurarse con lo real, es que lo fantástico cobraba importancia, posicionándose como reflejo de esta relación fraternal específica. A través del uso del espacio y la vestimenta cotidiana, la revelación del *stop motion* como recurso manipulado, y la inclusión de las reflexiones reales de Alfredo, se revela el artificio a nivel de construcción. Esto, a su vez, fue necesario para retornar al espectador al plano de lo real y continuar esta construcción escénica de nuestra relación.

Como último punto, el capítulo 4 también reveló lo fantástico como espacio para el vínculo. Crear conjuntamente esta narrativa fantástica, encontrar mecanismos para su escenificación y construir juntos la pieza configuró también una vía para compartir vivencias,

expresar emociones entre nosotros y, al hacerlo, continuar desarrollando nuestra relación a través lo escénico.

Finalmente, el capítulo 5 encontró que lo escénico, y la creación narrativa conjunta también funcionó como un mecanismo para volver a pensar conceptos como la neurodiversidad, lo neurotípico y lo diferente, tanto para nosotros mismos, como para el espectador. Yo encontré, en el proceso, una vía para cuestionar la cualidad neurodiversa de Alfredo como un obstáculo para la comunicación y para nuestra relación. Este proceso se convirtió también en un reflejo de las cosas que compartimos: entre ellas el amor por crear historias, el disfrute de nuestros mundos internos y nuestra imaginación. De igual manera, las palabras de Alfredo durante la entrevista final revelaron que en lo escénico y la creación de historias él también encontró un “talento especial” que le da nuevas metas y motivaciones. De esta forma esta creación se convirtió en una vía, tanto para comprender el mundo, como para mostrar el suyo ante un otro.

La obra creada también buscó invitar al espectador a cuestionar lo absoluto detrás de conceptos como lo diferente, y lo normal. A través de las palabras y acciones de Alfredo en escena se pudo llegar a cuestionar estereotipos asociados a lo neurodiverso, como la apatía. De esta forma, la pieza también buscó cuestionar el estereotipo asociado a lo neurotípico como superior, y lo neurodiverso como una forma de ver el mundo inherentemente obstaculizante. Finalmente, son nuestras diferencias las que nos hacen únicos, y son ellas las que complejizan, y potencian, nuestra capacidad de relacionarnos y entender a otros.

Como reflexión final, traigo aquí una actividad realizada en una sesión de un taller de investigación en las artes escénicas en la que participé el 12 de marzo del 2021¹³, unas

¹³ El taller se realizó en el marco de *Bitácora: Ciclo de conferencias performáticas*, un eje del festival estudiantil *Saliendo de la Caja*, organizado por la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). El taller fue llevado por María José Contreras, performer, investigadora y profesora en la Universidad Católica de Chile, en la New York University y en la Columbia University. Tuvo como participantes a estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP a puertas de comenzar sus investigaciones de licenciatura.

semanas antes de dar inicio al laboratorio. Nos pidieron que pensáramos cuidadosamente y escribiéramos en un pedazo de papel aquello que creíamos que en el futuro nos motivaría a continuar, y lo que queríamos lograr al realizar la investigación. Escribí lo siguiente:

Me gustaría que Alfredo logre encontrar su rumbo.

Me gustaría dejar de sentirme culpable por los traumas de Alfredo.

Deseo sanar los traumas que la soledad y la violencia nos han dejado a ambos.

Me gustaría que Alfredo sea feliz, y que esté orgulloso de sí mismo.

Me gustaría que esta obra deje algún tipo de huella en el espectador.

Fueron estas 5 frases las que enfrenté con cada duda, cuestionamiento, indecisión y decisión tomada durante todo el proceso. Las leía, y releía y volvía a leer. Me asustaban y me acompañaban. En su compañía encontraba también mi motivación.

La verdad es que no estoy segura de que lo haya logrado, pero creo que debo empezar a pensar estas frases no como objetivos, sino como caminos constantes en esta relación de hermanos en constante evolución. A pesar de las dificultades, terminé amando este proceso. Curé heridas. Quiero pensar que generamos reflexión en otros. Al menos por mi lado, pensé sobre nosotros y sobre la sociedad en la que vivimos y, al hacerlo, logré un conocimiento profundo de mi misma.

Espero que ese conocimiento, y mi orgullo y amor permanente por mi hermano, se conviertan también en un reflejo de la capacidad del arte escénico para encontrarnos con un otro, con uno mismo y con nuestra humanidad. A quién ha llegado hasta aquí, gracias por acompañarnos a descubrirlo.

Referencias bibliográficas

- Anderst, L. (2015). Memory's Chorus: Stories We Tell and Sarah Polley's Theory of Autobiography. *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/memorys-chorus-stories-we-tell-and-sarah-polleys-theory-of-autobiography/>.
- Arias, L. (2009). *Mi vida después*. Teatro Sarmiento, TGSM.
- Armstrong, T. (2015, abril). The Myth of the Normal Brain: Embracing Neurodiversity. *AMA Journal of Ethics*, (17), 348-352.
- Behar, R. (1996). *The Vulnerable Observer, Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press.
- Berenstein, I. (2007). *Del ser al Hacer*. Paidós.
- Beumers, B., & Lipovetsky, M. (2010, octubre). The Performance of Life: Documentary Theater and Film. *The Russian Review*, (69), 615-637.
<https://www.jstor.org/stable/40927435>.
- Biscia, R. (2019, 27 enero). Vivi Tellas: Soy como una editora biográfica: puedo editar tu vida. *Infobae Cultura*. <https://www.infobae.com/cultura/2019/01/27/vivi-tellas-soy-como-una-editora-biografica-puedo-editar-tu-vida/>
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, (40), 519-531.
<https://doi.org/10.2307/3207893>
- Calderón, E. (2014, julio). Universos emocionales y subjetividad. *Nueva antropología*, (27), 11-31.
- Cantrell, T. (2020). Documentary & Verbatim Theatre. *University of York*.
<https://www.york.ac.uk/tfti/research/current-projects/documentary/>
- Cocteau, J., & Landers, W. M. (1968). *La Machine Infernale*. Harrap.

- De la Torre, C. (2001). *Las identidades, una mirada desde la psicología*. Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Dieguez, I. (2014). Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas. *Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.*
- Documentary (adj.). (s/a). Etymonline. Recuperado octubre 26, 2020, de <https://www.etymonline.com/word/documentary>
- Dotinga, R. (2014, Febrero 06). Brain Study Explores 'Inner World' of Autism. *Health Day*. <https://consumer.healthday.com/cognitive-health-information-26/autism-news-51/brain-study-explores-inner-world-of-autism-684527.html>
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Eynat-Confino, I. (2008). *The Fantastic in Modern Theatre*. PALGRAVE MACMILLAN.
- González, A. (1987). *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*. Taurus.
- Green, L. (2013, abril). The Well-Being of Siblings of Individuals with Autism. *ISRN Neurology*, (2013), 1-7. <https://doi.org/10.1155/2013/417194>
- Haddon, M. (2014). *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. Spark Publishing.
- Harmon, A. (2004, 9 de mayo). Neurodiversity Forever: The Disability Movement Turns to Brains. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/05/09/weekinreview/neurodiversity-forever-the-disability-movement-turns-to-brains.html>
- Hartley SL., Barker ET., Seltzer MM., Floyd F., Greenberg J., Orsmond G., et al. (2010). The relative risk and timing of divorce in families of children with an autism spectrum disorder. *J Family Psychol*, (24), 449-457.
- Haug, H. (2019). *Chinchilla Arschloch, waswas (Chinchilla Arsehole, eyey)*. Künstlerhaus Mousonturm.

- Hunter, K. (ponente) (2021, 24 mayo). *The Hunter Heartbeat Method [Webinar]*. La Plaza:
 Proyecto Late Corazón: Creando recuperación.
- Hunter, K. (s/a). *The Hunter Heartbeat Method*. *Kelly Hunter MBE*.
<http://kellyhunter.co.uk/shakespeares-heartbeat/the-hunter-heartbeat-method/>
- Jatahy, C. (2018). Research. *CHRISTIANE JATAHY*. <http://christianejatahy.com.br/en/about>
- Kartun, M. (1989). *Chau Misterix*. Torres Agüero.
- Kupper, H. (1952, marzo). Fantasy and the Theatre Arts. *Educational Theatre Journal*, (4),
 33-38. <https://www.jstor.org/stable/3204039>.
- Fediuk, E., & Prieto, A. (2016). *Corporalidades escénicas: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana.
- Lagartijas tiradas al sol. (2012). El rumor del incendio. <https://vimeo.com/53047966>.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Mohamed, S. Yunus, K. Ab Rashid, R. Latiff Azmim M. (2016, octubre). Fantasy versus Reality in Literature. *M. Arab World English Journal (AWEJ) Special Issue on Literature*, (4), 212-223.
- Motos-Teruel, T. (2017). Hacer Teatro: beneficios para el desarrollo positivo en adolescentes. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, (47), 219-248.
https://www.redalyc.org/journal/270/27054113010/html/#redalyc_27054113010_ref40
- Natsoulas, T. (1991). Ontological Subjectivity. *The Journal of Mind and Behavior*, (12), 175-200. <http://www.jstor.com/stable/43854112>.
- Orsini, M., & Davidson, J. (2013). *Worlds of Autism: Across the Spectrum of Neurological Difference*. U of Minnesota.

- 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>
- Perszyk, D. (2013). *Encyclopedia of Autism Spectrum Disorders*. Springer.
- Pizarro, J. (2012). El teatro es el único arte en el que la humanidad se enfrenta a sí misma. *Diario Hoy*. <https://zalamea.hoy.es/actualidad/2012-10-04/teatro-unico-arte-humanidad-enfrenta-0833.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Polley, S. (Directora) (2012). *Stories We Tell* [Documental]. National Film Board of Canada.
- Pozuelo Yvancos, J. (1993). *Poética de la ficción*. Síntesis.
- Rabinger, M. (2009). *Directing the Documentary*. Taylor & Francis
- Raw, L. (2014). *Stories We Tell* directed by Sarah Polley (review). En *Film & History* 44.1 (Spring 2014).
- Raynor, R. (2019). Speaking, feeling, mattering: Theatre as method and model for practice-based, collaborative, research. *Progress in Human Geography*, (43), 691–710.
- Robison, J. (2009). *Look Me in the Eye: My Life with Aspergers*. Ebury.
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura e identidad: La reconstrucción del análisis social*. Ediciones ABYA-YALA.
- Rugg, L. (2006). Keaton's Leap: Self-Projection and Autobiography in Film. *Biography* 29, (1), v-xiii. <https://doi.org/10.1353/bio.2006.0026>.
- Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. Paso de gato.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Primera edición en español. Fondo de Cultura Económica
- Schwyzler, H. (1997, Julio). Subjectivity in Descartes and Kant. *The Philosophical Quarterly* (47), 342-357. <http://www.jstor.com/stable/2956419>.

- Sinclair, J. (1993). Don't mourn for us. *Autism Network International newsletter, Our Voice*, (1). http://www.autreat.com/dont_mourn.html.
- Sivberg, B. (2002). Family system and coping behaviors: A comparison between parents of children with autistic spectrum disorders and parents with non-autistic children. *Autism*, (6), 397-409.
- Solomon, A. (2012). *Far from the Tree: Parents, Children and the Search for Identity*. SCRIBNER.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the theatre*. Northwestern University Press.
- Taborelli, M. (2014). Aproximaciones a la dramaturgia de Chau Misterix de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada. *Palos y Piedras*, (21) <https://www.centrocultural.coop/revista/21/aproximaciones-la-dramaturgia-de-chau-misterix-de-mauricio-kartun-partir-de-cuatro>.
- Taylor, D. (2009). Hacia una definición de performance. (M, Fuentes, Trad.). *PUCP*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/10/hacia-una-definicion-de-performance/>
- Taylor, D. (2012). *"Performance"*. Asuntoimpreso Ediciones.
- Tellas, V. (2019). VIVI TELLAS / Clase Magistral TRANSDrama. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=nYspJlcuAm8&ab_channel=TRANSDrama
- Truffaut, F. (1957). You are all witnesses in this trial: French cinema bursting under bogus legends. *Arts magazine*.
- Tymn, M.B., Zahorski, K.J. & Boyer, R. H. (1979.) *Fantasy literature: A core collection and reference guide*. Bowker.
- Valles, J. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.

Ward, A. J. (2012). Los límites del yo: representar la familia. *Premio Ensayo 2012*.

http://lagartijastiradasalsol.com/wpcontent/uploads/2014/08/ward_presentacio%CC%81_premio_ensayo.pdf

White HA & Shah P. (2011). Creative style and achievement in adults with attention-deficit/hyperactivity disorder. *Pers Individ Dif*, (50), p. 673-677.

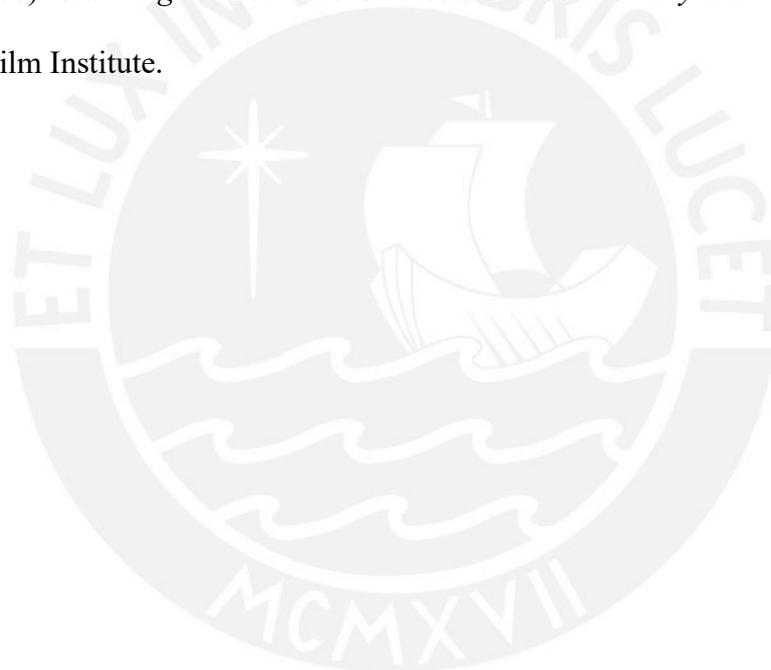
World Health Organization. (2019). Autism spectrum disorders. *WHO*.

<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism-spectrum-disorders>

Williams, R. R. (Director). (2016). *Life animated* [Documental]. The Orchard.

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

British Film Institute.



Anexos

Anexo 1: Guía de entrevistas a familiares

1. ¿Cómo te llamas y qué relación tienes con Alfredo e Inés?
2. ¿Cuál es tu relación con Alfredo?
3. ¿Cuál es tu relación con Inés?
4. ¿Quién es Alfredo?
5. ¿Quién es Inés?
6. ¿Cómo es Alfredo?
7. ¿Cómo es Inés?
8. ¿Cómo son Inés y Alfredo?
9. ¿Cuándo ves a Inés y Alfredo juntos, qué te llama más la atención?
10. ¿Cómo ha evolucionado la relación entre Inés y Alfredo?
11. ¿Cómo es la relación entre Inés y Alfredo hoy?



Anexo 2: Guía de entrevista final a Alfredo

1. ¿Cuál fue tu parte favorita de todo el proceso?
2. ¿Cuál fue tu parte menos favorita de todo el proceso?
3. ¿Qué sientes que ha significado para ti este proceso?
4. ¿Qué sentiste al presentar la obra ante el público?
5. ¿En qué crees que nos ha ayudado hacer esta obra?
6. ¿Sientes que ha cambiado tu percepción de mí después de este proceso? ¿Cómo?
7. ¿Sientes que ha cambiado tu percepción de ti mismo después de este proceso? ¿Cómo?
8. ¿Sientes que nuestra relación como hermanos ha cambiado antes y después del proceso? ¿Cómo?
9. ¿Si tuvieras que definir de qué trata la obra en una sola oración, que dirías?
10. Si volviéramos a embarcarnos en la creación de una obra juntos ¿Cambiarías algo? ¿Qué cosa y porqué?



Anexo 3: Cronograma de trabajo para módulo 1 del laboratorio

#	Objetivo	Actividades
1	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar un primer acercamiento al texto introductorio. 2. Conocer las primeras impresiones de Alfredo respecto a la creación conjunta de la narrativa. 	<p>Compartir oralmente las primeras impresiones del texto introductorio.</p> <p>Compartir oralmente expectativas de la creación narrativa conjunta.</p> <p>Alfredo narra la siguiente parte de la historia con el acompañamiento de Inés.</p>
2	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar, conjuntamente, un hilo narrativo base para la historia. 2. Generar, conjuntamente, la continuación de la narrativa: Encuentro con los Lagares. 	<p>Relectura del texto reescrito hasta el punto de la última sesión.</p> <p>Cada participante comparte la narrativa creada de la tarea. Compartir comentarios.</p> <p>Exploración: Alfredo adopta el rol de hombre ave, Inés robot. Conversación de ambos en la prisión de los Lagares.</p>
3	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar, conjuntamente, la continuación de la narrativa.: El desierto eterno. 	<p>Relectura del texto reescrito hasta el punto de la última sesión.</p> <p>Cada participante comparte la narrativa creada de la tarea. Compartir comentarios.</p>
4	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar, conjuntamente, la continuación de la narrativa.: Conversación en el cañón. 	<p>Relectura del texto reescrito hasta el punto de la última sesión.</p> <p>Cada participante comparte la narrativa creada como tarea. Compartir comentarios.</p> <p>Exploración: Ejercicios de respiración y movimiento. Uso de máscaras para adentrarnos en la cabeza de los personajes. Conversación en el cañón post escape.</p>
5	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar, conjuntamente, la continuación de la narrativa: ¿Qué hacemos ahora? 	<p>Exploración: Ejercicios de respiración y movimiento. Ejercicio de cambio de personajes: El escape del hombre ave y conversación en el cañón, pero con personajes invertidos.</p> <p>Conversación respecto a potencial continuación de la historia y potencial final.</p>
6.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Cerrar el trayecto narrativo de la historia con la escena de conclusión: El corazón del mundo. 	<p>Lectura de tarea: El escape de los Magmos.</p> <p>Conversación respecto al potencial final y cierre de la historia. Conversación informal en donde hablemos de impresiones y potenciales cambios.</p> <p>Ejercicio de dibujo de la escena final.</p>

Anexo 4: Cronograma de trabajo para módulo 2 del laboratorio

#	Objetivo	Dinámicas
1	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las características orales y corporales de los Magmos. 2. Encontrar los vínculos entre lo real y lo fantástico a través de la exploración de los Magmos. 	<p>Alfredo, con elementos como pintura, máscara, y elementos, me convertirá en Magmo.</p> <p>Una vez terminada la conversión física, exploramos conjuntamente la fisicalidad del personaje en el espacio.</p> <p>Reflexión final sobre la sesión.</p>
2	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las características orales y corporales del robot. 2. Identificar aquello que separa al robot diferente del original. 	<p>Construir la fisicalidad del robot a través de ejercicios de separación anatómica.</p> <p>El robot en la acción: cada uno (por turnos siendo robot o cámara) con elementos a disposición (cubos, cajas, herramientas) construirá algo.</p> <p>Luego, a elección de Alfredo, uno de los dos adoptará el rol del robot diferente.</p> <p>Reflexión final sobre la sesión.</p>
3	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las características orales y corporales del hombre ave. 2. Explorar el concepto y el sentimiento de tranquilidad, paz y felicidad. 	<p>Búsqueda del juego y la interacción:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Juego del espejo. ● Juego acción-reacción. ● Juego acción-reacción con sonido. <p>Juego con Pascal.</p> <p>Conversación echados en el jardín.</p> <p>Subir a la cima de la escalera juntos.</p> <p>Reflexión final sobre la sesión.</p>
4	<ol style="list-style-type: none"> 1. Continuar explorando las características corporales, orales y de personalidad de los hombres ave. 	<p>Utilización de elementos para caracterización: escalera, máscara y alas.</p> <p>Performar las acciones comúnmente realizadas por la raza de hombres ave: cantar, volar, luchar contra depredadores, conversar.</p> <p>Reflexión final sobre la sesión.</p>
5	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la escena del hombre ave diferente y su captura por los Lagares. 	<p>Utilización de muñecos de <i>stop motion</i> para recrear la escena de la captura.</p> <p>Reflexión final sobre la sesión.</p>
6	<ol style="list-style-type: none"> 1. Probar otros mecanismos de escenificación. 2. Explorar las posibilidades escénicas de la escena del escape de la cueva. 	<p>Grabado de <i>stop motion</i> 3 escenas:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Robot entra a cueva, imita el abrir de las alas. ● Robot rompe la jaula. ● Paralelo robot con niña.
7	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las intenciones del hombre ave diferente y su deseo de irse. 	<p>Entrevista al hombre ave diferente.</p> <p>Entrevistador: Alfredo.</p> <p>Entrevistado: Inés</p>
8	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la escena de la captura. 	<p>Juego de captura alrededor del lago.</p> <p>Roles intercambiables, Lagares y ave.</p>
9	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la despedida del hombre ave de la jungla. 	<p>Juego con muñeco de <i>stop motion</i>: volar.</p>

10	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la escena del escape de la cueva. 2. Explorar las posibilidades escénicas de los Magmos y los Lagares. 	<p>Exploración corporal con silla: Alfredo: Magmo Ines: Lagares</p> <p>Grabado de escena de jaula.</p>
11	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la conversación la mañana siguiente en el cañón. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Leer historia. 2. Comentarios. 3. Conversar en el cañón leyendo el texto (imprimirlo). Hacer switch de roles. 4. Reflexión final.
12	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas de la conversación la mañana siguiente en el cañón. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Repetición de escena en varios lugares y con cambios de personaje. 2. improvisación de conversación basado en texto original.
13	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas del escape de los Magmos. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Construcción del Magmo con elementos. 2. Jugar a despertar del Magmo.
14	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas del robot en el desierto 2. Explorar otras posibilidades escénicas. 	<p>SOLO YO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Exploración con máscara de robot y muñeco en el cuarto.
15	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas del vuelo hasta llegar a la tierra de los Magmos. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Usar muñecos de <i>stop motion</i> para volar. 2. Juego de roles, improvisación de la escena del vuelo con GPS malogrado.
16	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas del escape de los Magmos. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar la corporalidad de los Magmos. 2. Uno es Magmo y persigue al otro. 3. Los dos corriendo.
17	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explorar las posibilidades escénicas del hombre ave salvando al robot 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Juego libre.
18	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar un reflejo entre lo experimentado en la escenificación de la narrativa fantástica y la relación fraternal hoy. 2. Posicionarnos en los zapatos del otro para reflexionar respecto a nuestra propia agencia en la formulación y mantenimiento del vínculo fraternal de hoy. 	<p>Ambos participantes deberán traer a la sesión una carta escrita para el otro en el que expresan lo que le quieren decir a raíz de la exploración realizada en los módulos.</p>

Anexo 5: “El Hombre Ave y el Robot” link del video completo

https://www.youtube.com/watch?v=sOPD_sajgaM&ab_channel=INESBULLARDELIAS

