

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Mudanza Líquida – Work in progress

El arquetipo del niño como detonante y articulador para la creación de narrativas sobre el duelo en un proceso escénico autoficcional

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y Producción Escénica que presenta:

Sebastian Valdez Genit

Asesora:

Lorena Maria Pastor Rubio

Lima, 2022

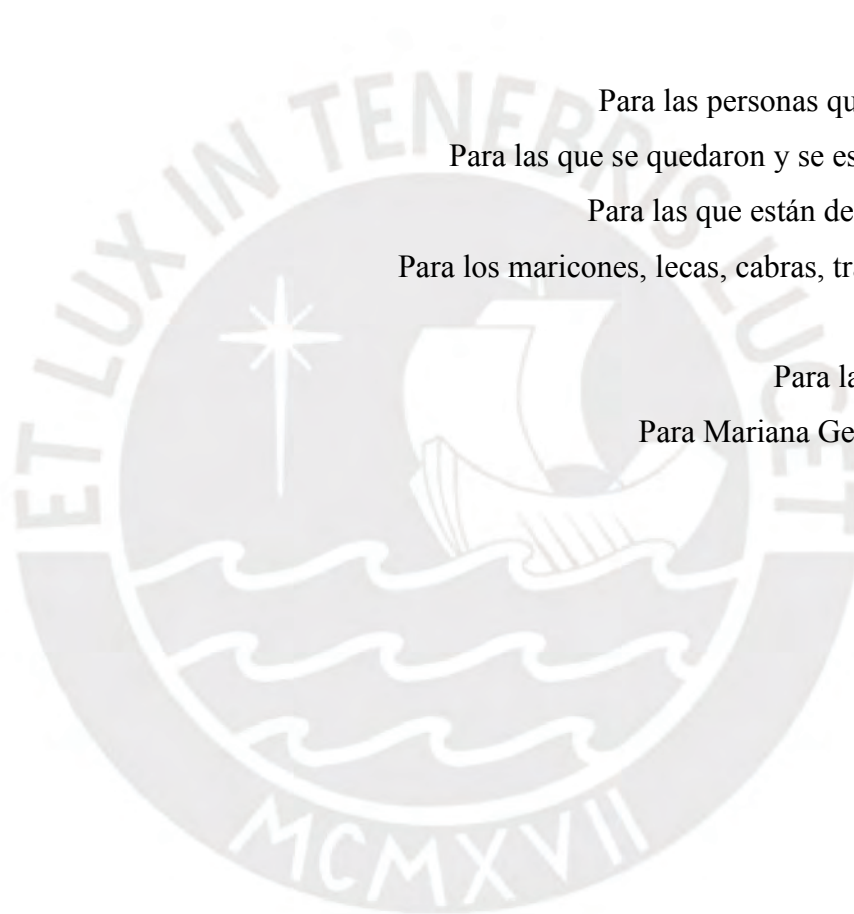
Resumen

La presente investigación artística toma al arquetipo del niño propuesto por la psicología analítica como detonante y articulador de una performance autoficcional que aborda el duelo. La creación indaga las posibilidades estéticas, poéticas y discursivas generadas en un ambiente doméstico durante la pandemia de la COVID-19. El objetivo principal consiste en evidenciar y analizar las características y la estructura de la performance, para la cual discuto dos narrativas identificadas, describo las cualidades del cuerpo y el espacio, y doy cuenta cómo el cuerpo en acción articula los elementos que la constituyen. La metodología toma dos referentes: la lógica autoficcional artística y la técnica de la ampliación e imaginación activa. Pero, lejos de ceñirme a estas propuestas, las empleo como luces para transitar el proceso de creación. Así, sugiero una metodología líquida donde la intuición y el reconocimiento de impulsos son vitales para la articulación del relato y el yo [en esta tesis *self*] autoficcional. En ese sentido, discuto de qué maneras el juego posibilita que la ficción emerja gracias a la inclusión y desarrollo de las fantasías, los miedos y los sueños, en relación con la memoria, el trauma y las características del arquetipo del niño. En esa línea, problematizo el proceso de configuración del *self* y relato autoficcional, enmarcados en el paradigma de liquidez propuesta por Bauman. El documento reflexiona en torno a mi lugar en la investigación, discute la narrativa de la masculinidad y la mudanza y aborda la relación entre cuerpo y espacio. Concluyo que el uso de los arquetipos en las artes escénicas es un campo fértil para generar experiencias que posibiliten una relación con las, los y les espectadores.

Palabras clave: psicología analítica, arquetipo, arquetipo del niño, performance, autoficción, *self* autoficcional, masculinidades, duelo, liquidez.

Para las personas que ya no están,
Para las que se quedaron y se están mudando.
Para las que están desaprendiendo.
Para los maricones, lecas, cabras, tracas y *queers*.

Para las que sueñan.
Para Mariana Genit, mi mamá.



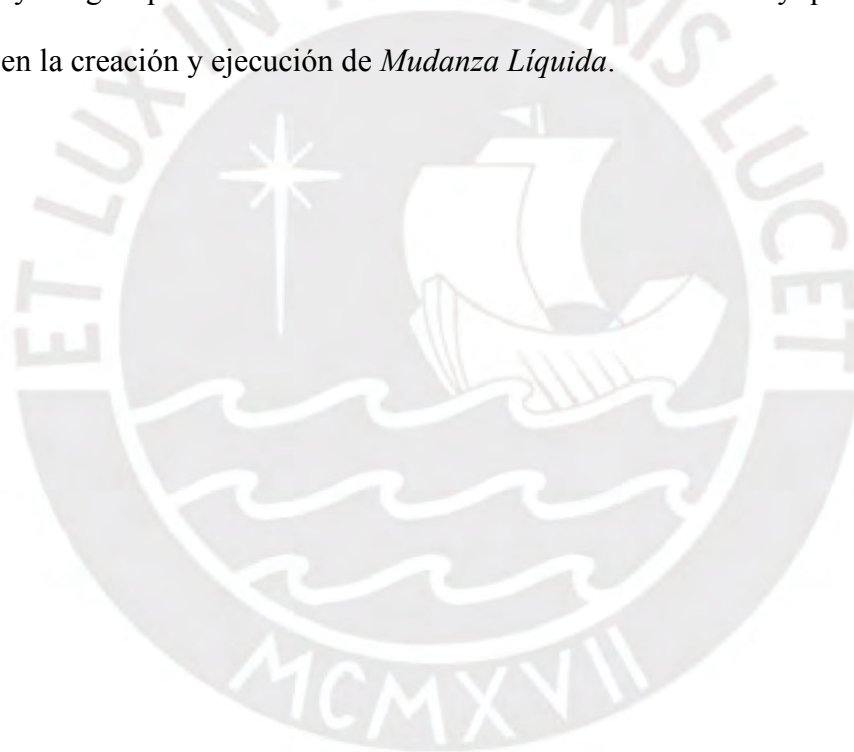
Agradecimientos

A Lorena por acompañarme desde el respeto y la libertad durante el proceso de creación escénica y de escritura. Nuestras conversaciones, preguntas y reflexiones ya forman parte de mi historia.

A mi papá por bancarse mi cambio de carrera, posibilitarme estos estudios y aprender a desaprender.

A Carlos por estar conmigo a lo largo del proceso creativo. Tu presencia ha sido fundamental para esclarecer y calmar mi mente cuando me agobiaba.

A mis amigas y amigos que se mantuvieron a mi lado en los años de caos y que estuvieron involucradas en la creación y ejecución de *Mudanza Líquida*.



Índice

Resumen	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Índice de tablas	vi
Índice de figuras	vii
Índice de anexos	viii
Prefacio	ix
Introducción	1
Capítulo 1: Enfoques teóricos y marco conceptual	8
1.1. Los arquetipos: concepto no resuelto	8
1.1.1. El arquetipo del niño y el self	14
1.1.2. Los arquetipos y artes escénicas: Jerzy Grotowski	19
1.2. Autoficción artística	20
1.2.1. La memoria y el trauma en escena como experiencia colectiva	25
Capítulo 2: Metodología	30
2.1. Matriz	31
2.2. Yo en la investigación	32
2.2.1. La búsqueda por el reconocimiento de mi lugar	32
2.2.2. El cuidado como perspectiva ética para la creación de una autoficción	35
2.3. Laboratorio	38
Capítulo 3: Construcción de sentido y narrativas en la performance	57
3.1. La liquidez: paradigma para la generación de sentido	57
3.2. La palabra y el juego como principio de construcción de sentido	60
3.3. La Mudanza: la liquidez en la palabra	63

3.4. La masculinidad: la liquidez en el cuerpo	71
Capítulo 4: El cuerpo y el espacio en relación	86
4.1. La escucha del cuerpo sensible como principio creador	86
4.2. El espacio escénico líquido, contenedor y rehabilitado	94
4.2.1. El espacio como contenedor y detonante	94
4.2.2. El espacio mediado	98
4.3. Reflexión sobre la configuración del self autoficcional	102
Conclusiones	108
Referencias bibliográficas	114
Anexos	119



Índice de tablas

Tabla 1. Matriz metodológica reconstruida	31
Tabla 2. Títulos que condensan los impulsos temáticos para explorar desde el juego	47
Tabla 3. Transformación de los estímulos a escenas	54



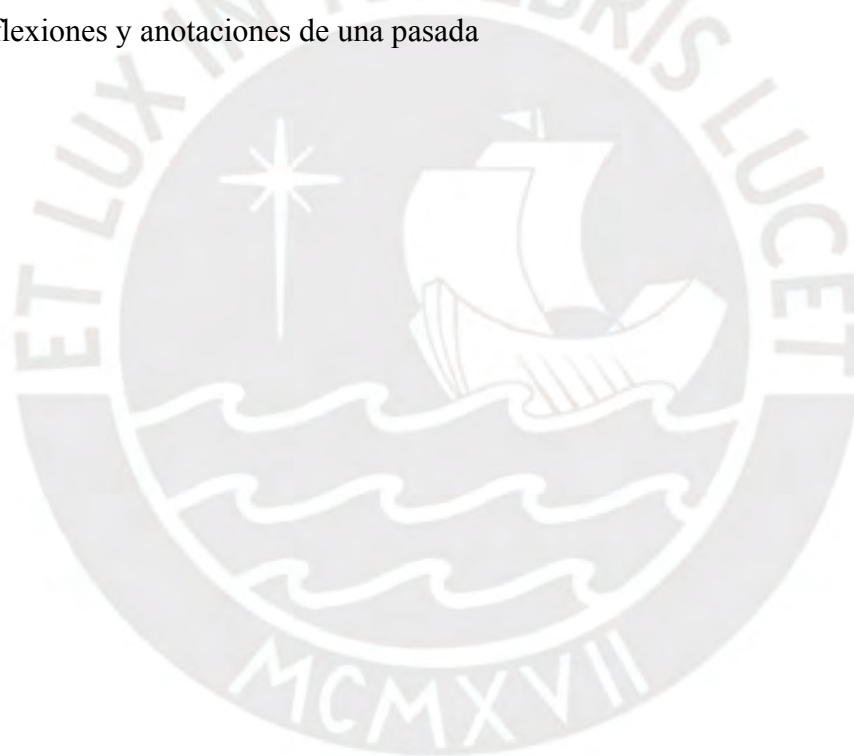
Índice de figuras

Figura 1. Fotografía de la primera sesión de Juego el día 15 de abril del 2021	42
Figura 2. Habitación durante las primeras semanas de exploración	50
Figura 3. Habitación lista para empezar el proceso de transformación	50
Figura 4. Habitación durante el proceso de transformación	50
Figura 5. Boceto del espacio realizado en mi bitácora sin registro de fecha	96
Figura 6. Resultado final de la intervención espacial	97



Índice de anexos

Anexo 1. Ideas y reflexiones sobre el encuadre a emplear para la creación	119
Anexo 2. Mapa mental sobre los arquetipos	120
Anexo 3. Mapa mental sobre el arquetipo del niño	121
Anexo 4. Mapa mental sobre la memoria	122
Anexo 5. Mapa mental sobre la autoficción	123
Anexo 6. Reflexiones sobre el primer día de trabajo	124
Anexo 7. Reflexiones sobre una sesión de maquillaje	125
Anexo 8. Reflexiones y anotaciones de una pasada	126



Prefacio

Estoy nadando compulsivamente en la piscina de 25 metros de siempre. Mi atención está sobre la técnica del movimiento en estilo libre. Percibo como mis articulaciones y segmentos del cuerpo se engranan y me permiten avanzar de manera cómoda y suave a través del agua. Frente a mis ojos, sobre la loza del fondo de la piscina, se dibuja la silueta de una sombra que pronto reconozco se está desplazando conmigo. ¿Es mi sombra? – me cuestiono por unos instantes. La acepto como mía porque, aunque su contorno oscila por las ondas de agua, la información que me devuelve sobre las formas que aquel cuerpo hace al nadar se condicen con la imagen mental que tengo sobre el mío. Además, las sensaciones físicas que percibo en todo mi cuerpo refuerzan esta intuición. Así, sin detener la compulsión de ir de un lado a otro, observo y decodifico la información en una fugaz cadena de reacciones y reflexiones que empiezan a sumergirme en el deseo de encontrarle sentido a cuál es mi lugar en la piscina, quién soy yo y cuál es mi relación con la sombra.

No puedo detenerme a pensar, nunca he dejado de nadar y la sola idea de hacerlo me aterra. Como respuesta al miedo aumento la velocidad sustancialmente y registro cambios en el estado de mi cuerpo: mi respiración se acelera, mis muslos queman, mis pantorrillas se contraen y estiran constantemente, siento la resistencia que el agua genera en mis brazos, percibo cómo este fluye entre los dedos entreabiertos de mi mano derecha y mi atención es capturada por las ondas que transforman a mi sombra. Sé que soy yo, pero moverme en el agua genera que la sombra me devuelve imágenes que superan mi realidad corporal. No me detengo, estoy absorbido por la curiosidad y mi cuerpo repite una y otra vez las diferentes acciones que me permiten desplazarme.

La prolongada atención y reflexión sobre mi cuerpo en acción y su relación con la sombra me abstrae del aquí y ahora y me permite ampliar la mirada gracias a la posibilidad humana del pensamiento simbólico. De repente, siento que estoy en dos lugares a la misma

vez. Por un lado, me sé nadando por el estado activo, receptivo y sensible de mi cuerpo. Por otro lado, la sinergia que genera mi cuerpo, sensibilidad y mente propicia que me vea flotando metros por encima de mi cuerpo. Sonrío y no dejo de nadar; me maravilla que mi mente pueda acompañar a mi cuerpo de manera similar a como lo hace sombra. ¿Esto implicaría que la sombra, mi cuerpo y mi mente pueden dialogar en tanto el cuerpo posibilita estas dimensiones? El estado de ensoñación abre una tercera vía para observar y describir mi cuerpo y su relación con la sombra. Este nuevo espacio-tiempo posibilita no estar atado al aquí y al ahora, además de facilitar el protagonismo a la esperanza y a la capacidad de simbolización a partir del cuerpo y su acción.

Desde este lugar me percato que la piscina de 25 metros en la que toda mi vida he nadado se encuentra sumida y contenida por la inmensidad del océano. Además, caigo en cuenta de que las losetas del suelo y las paredes son porosas como una membrana celular. ¿Será que el grado de translucidez me permite ver más allá de sus límites y descubrir la vida marina?, ¿podría ver el fondo marino desde este punto?, ¿la vida marina me verá a mí? También gano consciencia de que estoy nadando entre dos andariveles y que no estoy solo en la piscina; y aunque no logro identificar a las personas que nadan alrededor mío, creo reconocerlas.

Hallo que esta tercera vía posibilita la gestación a la respuesta a mi deseo por encontrar sentido a cuál es mi sitio en la piscina, quién soy y cuál es mi relación con la sombra. De tal manera, mi cuerpo y sensibilidad, así como todo aquello que sucede adentro y alrededor mío, son los insumos para que a través del pensamiento simbólico articule recursos poéticos, estéticos y discursivos que construyan un relato que de cuenta de mi experiencia de nado. Esta serie de ejercicios revelan la potencialidad que tiene trabajar desde el desconcierto del hoy para la configuración de nuestro relato del mañana. La autoficción como manifestación poética, estética y discursiva de una potencialidad corporal y simbólica.

Introducción

“Del mismo modo que el amor, el arte es capaz de traspasar fronteras y abrir puertas que parecían selladas. ¿Qué sucede cuando sustituimos el juicio crítico por la curiosidad? En vez de ponernos en el lugar del otro, mejor nos vendría ponernos en nuestro propio lugar y dirigirnos al otro para que nos enseñe el suyo.” (Gilligan, 2013, p. 35).

Me resulta imposible iniciar este recorrido sin señalar que la COVID impactó tanto en mí como en el contexto desde el cual me enuncio. Por consiguiente, la aparición del nuevo coronavirus repercutió a nivel concreto y simbólico en el proceso creativo del cual emerge *Mudanza Líquida*.

De manera repentina, nuestra vida cambió para siempre. Sí, lo sé, el siempre genera angustia, pues la premisa de nuestras vidas como personas inmersas en sociedades líquidas se basa en el movimiento continuo. Detenernos, o la idea de hacerlo, nos amenaza profundamente y, por consiguiente, los finales como momentos de cierre se configuran como situaciones conflictivas (Bauman, 2020). Por ejemplo, la muerte o una ruptura amorosa.

La desaparición de nuestra vida, como la conocíamos, representó un escenario de clausura, en el cual además se nos incitaba a detenernos y permanecer en el mismo lugar. En ese contexto, interpreto que la muerte ganó protagonismo en dos dimensiones interdependientes. Por un lado, la dimensión física, causada por la posibilidad de enfermar o fallecer, así como la imposibilidad de (re)modificar nuestras identidades a través de la acción y la adquisición compulsiva de bienes. Por otro lado, la simbólica, originada por la paralización del constante movimiento de los mecanismos que configuran nuestras identidades líquidas.

Tomar en cuenta la propuesta de Bauman es relevante, pues la premisa de que nuestras vidas e identidades se encuentran en constante cambio y que los escenarios de clausura se configuran como momentos de crisis, ha repercutido en las decisiones estéticas, poéticas y metodológicas de esta investigación artística. En adición, establezco diálogo entre esta premisa, la autoficción, y el *yo* de la autoficción artística [de ahora en adelante *self* autoficcional]. En consecuencia, identifico que la modernidad líquida repercute en la manera en la cual abordé el proceso creativo, así como en los posibles alcances del proyecto.

La repentina muerte de mi madre en el 2018 es el principal impulso para realizar la investigación. En este escenario de cierre se generaron y revelaron conflictos personales, familiares e identitarios que me colocaron en un periodo de crisis. Recuerdo los dos primeros años luego de su fallecimiento como un periodo en el cual experimenté la relatividad del tiempo, los excesos, el miedo, la soledad, la violencia y la angustia por la presencia de la muerte en mi vida a través de repetición de pensamientos suicidas.

De tal manera, hallo desde las artes escénicas cuatro aristas relacionadas con mi interés por explorar el duelo generado por la muerte de mi mamá. Primero, me atrae investigar las repercusiones de su muerte en mí, pues paradójicamente las pienso como una inyección de vida. Este encuentro entre opuestos me seduce como un campo de exploración poética y estética desde el cuerpo en acción. Segundo, y en diálogo con la idea anterior, me atrae explorar la muerte para revelar la vida. Tercero, en un escenario generalizado de muerte y clausuras debido a la pandemia, entiendo que colocarme en escena es una manera de buscar el diálogo y conexión con un otro deudo desde el dolor, la confusión, la vulnerabilidad y la escucha. Cuarto, soy fiel creyente de que las personas nos debemos hacer cargo de nuestros muertos y duelos sin la mediación de instituciones religiosas. Recae en nosotras, acompañadas por nuestra red de soporte y posibilidades expresivas, buscar maneras de integrar la ausencia de las personas en nuestras vidas para seguir moviéndonos. De tal

manera, entiendo a los ritos como eventos importantes en este proceso y a las instituciones religiosas como secuestradoras y administradoras de estos. Recuperar nuestro poder creador y humano es vital.

Encausar estas motivaciones en un proyecto de investigación escénica no fue tarea sencilla. Sin embargo, tras varios meses de planteamientos truncados me topé con el germen que dibujaría la ruta y encuadre para la creación y análisis de esta. El hecho sucedió durante mi intercambio estudiantil en la Universidad de Essex, específicamente a partir del curso “Popular Film, Literature and Television: A Psychoanalytic Approach (Freud and Jung)”, en el cual analizábamos productos culturales como películas, series y libros, a la luz de la teoría psicoanalítica y de la psicología analítica.

En aquel curso conocí el concepto de arquetipo propuesto por Jung, así como el marco de análisis empleado en los estudios cinematográficos para examinar narrativas visuales. En este proceso estudié la guía desarrollada por Helena Bassil-Morozow y Luke Hockley, quienes articulan un cuerpo teórico desde las ideas de Jung y sus revisiones contemporáneas para brindar lineamientos para el análisis de narrativas. A partir de estas y utilizando el marco de análisis sugerido por los autores previamente señalados, desarrollé un análisis de la primera temporada de “The Chilling Adventures of Sabrina”¹ a la luz de la narrativa del arquetipo del niño. Fue gracias a la escritura de este ensayo que empecé a tender puentes entre el proceso que experimenté luego de la muerte de mi madre y la narrativa articulada en el viaje del niño. El proceso fue motivador, retador y estimulante, pero sucedió íntegramente desde un escritorio.

En paralelo, al reflexionar sobre mis creaciones y quehacer escénico, identifiqué como característica el constante diálogo y la exploración entre elementos reales y ficcionales a

¹ “The Chilling Adventures of Sabrina” (2018) es una serie desarrollada por Roberto Aguirre- Sacasa para la plataforma de streaming Netflix.

partir de experiencias que me atañen directamente. Esta particularidad resonó en la lógica de la autoficción, en tanto esta permite y promueve jugar con los límites entre la realidad y la ficción desde nuestra subjetividad e identidad. Así, encuentro que la decisión de usar la forma autoficcional recae en dos aspectos interrelacionados. Primero, aspectos de este modo artístico pueden dialogar con nuestra experiencia contemporánea líquida, pues los límites son difusos y nuestra memoria, cuerpo e identidad se encuentran en constante cambio y construcción diádica con un otro. Consecuentemente, identifico a la autoficción artística como una vía para dialogar con las personas desde el código que manejamos actualmente.

Este argumento gana potencia al tener en cuenta la gran cantidad de experiencias autoficcionales que existen actualmente en las diferentes disciplinas artísticas. En el caso específico de las artes escénicas, este género ha sido abordado por diversos artistas nacionales e internacionales, aunque algunas veces no cataloguen sus trabajos dentro de este modo artístico. Así, la proliferación de este tipo de propuestas se circunscribe a la contemporaneidad por el modo auto referencial, la búsqueda de nuevas dramaturgias, la inclusión de diferentes lenguajes y la exploración de las zonas liminales (Casas, 2017).

Segundo, encuentro relación entre mi comprensión de los conceptos de memoria y de *self* y la manera en la cual se abordan en la autoficción artística. De tal forma, las percibo como unidades fragmentadas, frágiles y de naturaleza cambiante porque al estar relacionadas con el ejercicio cognitivo, sensorial y afectivo se configuran en el presente y en estrecho diálogo con la persona interlocutora. En este proceso el cuerpo tiene un rol fundacional. Este punto dialoga con la concepción del hombre contemporáneo propuesto por Bauman, pues como indica el filósofo polaco en torno a la construcción de la individualidad, esta se compone de elementos divisibles que se mantienen juntos por fuerzas opuestas en un complejo equilibrio cambiante y frágil. Así, el autor señala respecto al inconveniente de la identidad en la vida líquida:

En el fondo, el problema consiste en aferrarse rápidamente a la única identidad disponible y mantener unidos sus pedazos y sus piezas mientras se combaten las fuerzas erosivas y las presiones desestabilizadoras, reparando una y otra vez las paredes que no dejan de desmoronarse y cavando trincheras aún más hondas (Bauman, 2020, pp. 15–16).

A partir de este análisis me pregunto si el ejercicio de la autoficción artística puede ser entendido como la decisión de indagar poética, estética y discursivamente el proceso en el cual las fuerzas conscientes e inconscientes moldean al *self*² para así dar luces sobre sus dinámicas como centro gravitacional que permite que nuestras volátiles y fragmentadas identidades se configuren en relación con un otro. En esa línea, la autoficción artística revelaría algunas de las estrategias para promover la rudimentaria estabilidad del *self* a través del uso del cuerpo, su acción y palabra, así como su relación con el espacio, el uso de objetos y los arquetipos. En ese sentido, como una persona inmersa en una sociedad líquida de consumo, no es gratuito que esta haya sido la forma artística seleccionada.

En suma, mi interés reside en investigar las posibilidades estéticas, poéticas y discursivas que emergen al emplear al arquetipo del niño como detonante y articulador para la creación de narrativas sobre el duelo en un proceso autoficcional. A partir de este se desprende el objetivo de la presente tesis, el cual consiste en evidenciar y analizar las características y la estructura de la performance emergente en el proceso de creación de lógica autoficcional. Para alcanzar esta meta propongo tres objetivos secundarios: analizar dos narrativas surgidas en la performance escénica, abordar las características y las cualidades del cuerpo y el espacio, y evidenciar cómo el cuerpo articula los elementos de la performance.

² Entiendo al *self* como una unidad fragmentada que es leída desde la psicología y es atravesada por una mirada filosófica del ser. Esta se vincula de manera íntima con cada persona. Esto será desarrollado en el texto.

Por un lado, la presente investigación obtiene relevancia al establecer relación entre la psicología analítica y las artes escénicas gracias al encuentro entre el concepto de arquetipo y el cuerpo en la performance escénica. Ahora, pues, si bien algunas pedagogas y directoras de teatro, incluyendo al director Jerzy Grotowski, han encontrado en la psicología analítica recursos creativos importantes para desarrollar propuestas estéticas y metodologías de trabajo, no he encontrado a directores o directoras peruanas que sistematicen sus procesos de creación y experiencia con los arquetipos. En esa misma línea, la bibliografía académica que aborda el encuentro entre las artes escénicas y los arquetipos es escasa en Perú.

Por otro lado, trabajar con los arquetipos como insumo de creación desde las artes escénicas es una labor relevante y necesaria por dos razones. Primero, la aplicación práctica de la teoría de los arquetipos ya es abordada en otras disciplinas artísticas como la literatura y la cinematografía (Bassil-Morozow & Hockley, 2017). Segundo, la exploración de los arquetipos es un campo fértil para la creación de imágenes simbólicas que, al atravesar al cuerpo, elemento central de las artes escénicas, se nutre de la dimensión pre textual advertida desde el lente de la performance (de Mauro, 2016). Tercero, debido al carácter convivial, efímero y relacional de las artes escénicas, abordar los símbolos que surgen de la exploración con los arquetipos crea la posibilidad de diálogo y empatía entre las personas asistentes y las performers.

Luego de esta breve introducción es pertinente detallar la estructura de la presente tesis. En el primer capítulo desarrollo el enfoque teórico y marco conceptual. De tal forma, encontrarás información relacionada con los arquetipos, el arquetipo del niño, la narrativa del arquetipo del niño, la autoficción, la memoria y el trauma. En el segundo capítulo abordo la metodología puesta en marcha en la investigación artística, por lo que notarás información relacionada con el laboratorio y mi lugar en la investigación.

En los capítulos tres y cuatro se concentra el corazón del trabajo, puesto que analizo dos narrativas fuerzas identificadas y discuto el lugar del espacio y el cuerpo en la creación y articulación de *Mudanza Líquida*. Por último, planteo conclusiones, observaciones y rutas de investigación.



Capítulo 1: Enfoques teóricos y marco conceptual

1.1 Los arquetipos: concepto no resuelto

“We can share a respect for illusory experience, and if we wish we may collect together and form a group on the basis of the similarity of our illusory experiences. This is a natural root of grouping among human beings” (Winnicott, citado en Schechner, 2013, p.100).

Aunque la creación de la performance se encuentra estrechamente vinculada al concepto de arquetipo, la investigación artística no tuvo, ni tiene, como objetivo discutir ni ampliar la cuestión teórica del campo de la psicología analítica. No obstante, la sinergia entre ambas disciplinas propició la creación de un hecho escénico que puede ser analizado desde varios niveles de lectura. De tal manera, no resulta sorprendente que psicólogos contemporáneos encuentren en las manifestaciones culturales rutas de análisis de la misma forma que Freud y Jung buscaron sostener sus teorías a través de estas (Hogenson, 2004).

En esa línea, a partir de los años 70, el análisis de productos visuales ha sucedido en predominancia desde la teoría lacaniana y freudiana, mientras que el uso de la junguiana se inauguró a inicios del presente siglo. Sin embargo, su utilización en la academia ha aumentado por la flexibilidad del cuerpo teórico, la versatilidad y la utilidad de las interpretaciones, así como por las herramientas que brinda para comprender nuestra experiencia como espectadoras (Bassil-Morozow y Hockley, 2017). Consecuentemente, me pareció pertinente que la creación de la experiencia performativa se nutra conceptualmente de tres fuentes: primero, de la guía de conceptos y herramientas para analizar narrativas visuales desarrollada por Bassil-Morozow y Hockley; segundo, de textos teóricos sobre la teoría de los arquetipos; tercero, de los conocimientos sensibles que se generasen durante el acto creador.

En retrospectiva, emplear esta tríada fue conveniente porque no solo resulta interesante y valiosa la performance generada, sino que además los conocimientos producidos durante el proceso de creación han repercutido en el entendimiento conceptual desde el cual partí. Este hecho encuentra relación con Fonagy (2001) quien menciona que “entender implica construir modelos mentales a partir del conocimiento y de las evidencias perceptivas o verbales”³ (citado en Knox, 2004, p. 65). De tal manera, la experiencia escénica se perfila como un laboratorio de aprendizaje.

Tal como señalé anteriormente, la revisión de fuentes bibliográficas fue un elemento central para articular un concepto de arquetipo que me permita trabajar desde la escena. Para este objetivo recurrí a escritos de Jung, y sobre todo a textos de académicos que discuten sus ideas. Esta decisión se debe a dos aspectos: primero, el estilo de escritura de Jung establece referencias en las fantasías por lo que es complicado seguir el hilo del argumentativo; segundo, al ser considerado un pensador pre teórico, su tesis sobre los arquetipos nunca fue del todo definida y, en consecuencia, esta es aún ampliamente discutida y revisada (Hogenson, 2004).

Este último punto es crucial, pues tal como menciona el mismo autor, “como resultado de la ambigüedad de Jung, cada teórico escoge el aspecto de la discusión en torno a los arquetipos que mejor se adapta a su predisposición establecida o entrenamiento en otra disciplina”⁴ (Hogenson, 2004, p. 44). Por lo tanto, se valida la articulación de una definición conceptual que dialogue con la manera en la cual se generan conocimientos desde las artes escénicas, además de justificarse mi trabajo como investigador creador.

Ahora, pasaré a abordar los principales aspectos teóricos que moldearon mi entendimiento sobre los arquetipos y, por lo tanto, influenciaron la creación de *Mudanza*

³ Traducción propia: “to understand is to construct mental models from knowledge and from perceptual or verbal evidence.”

⁴ Traducción propia: “The result of Jung’s ambiguity is that each theoretician picks out that aspect of Jung’s discussion of archetypes that best suits his or her established predisposition or training from some other field.”

Líquida. En primer lugar, es vital señalar que la historia de conceptualización de la teoría de los arquetipos se remonta a los estudios sobre las fantasías y los sueños de las pacientes de Jung. Por un lado, el psicoanalista se topa con la sorpresa de que algunos sueños tenían características impersonales comunes que no podían ser rastreados en la historia personal (de Laszlo, 1958). De tal forma, Jung concluye “la existencia de un núcleo de significado situado a un nivel más bajo [que el inconsciente personal]”⁵ (Fordham, 1970, p. 90). Así, el analista postula la presencia del inconsciente colectivo, el cual es un modo primario de la mente que sobrevive al desarrollo del consciente y convive con la mente moderna; esta es pre infantil y compartido por todas las personas (Jung, 1995).

Por otro lado, durante el transcurso de las investigaciones con personas psicóticas, Jung llega a la conclusión de que todas las personas tendemos a producir patrones típicos de representación o mitologemas sin recibir instrucción alguna (Hogenson, 2004; de Laszlo, 1958). Este descubrimiento lleva a la formulación de que el inconsciente colectivo se encuentra compuesto por un núcleo de figuras primarias y arcaicas: los arquetipos.

Estas estructuras o patrones arquetípicos no se encuentran vinculadas a culturas específicas y debido a que estos articulan los mitos, los sueños y las fantasías, los símbolos que los componen son universales y se vinculan en un nivel inconsciente con nosotras (Bassil-Morozow y Hockley, 2017). Resulta importante indicar que los mitos poseen potencial sanador de la psique al conectarnos con niveles íntimos que origina una especie de experiencia religiosa (Snowden, 2010). De tal manera, ya que este proceso ocurre en un plano emocional, se sustenta la carga psíquica y emocional que poseen los arquetipos (Jung, 1995). Esta característica permite que podamos vincularnos múltiples veces y de manera específica con diversas estructuras arquetípicas a lo largo de nuestra vida, pues estos representan comportamientos y experiencias humanas universales (Snowden, 2010). Esta discusión

⁵ Traducción propia: "the existence of nuclei of meaning situated at a deeper level".

dialoga, nutre y complejiza mi búsqueda por alejarme de instituciones religiosas mientras preservo características de los ritos como catalizadores de transformación y exploración necesarios en nuestra experiencia humana.

Al conocer el concepto de arquetipo comencé a descubrir tendencias en mis gustos por productos audiovisuales y literarios, así como fijaciones temáticas y formales al momento de crear historias. Este ejercicio reflexivo me permitió identificar y analizar algunos de los símbolos presentes en mis creaciones, así como en diversos productos culturales, además de señalar estructuras arquetípicas a partir del estudio de los personajes. Durante este periodo reconocí que en mi labor artística tiendo a producir espacios en donde mis fantasías, miedos, anhelos y pulsiones se manifiesten libremente con la esperanza de generar sentido de las experiencias que sobrepasan mi capacidad de entendimiento. De tal forma, considero que la creación es un espacio privilegiado en el cual las narrativas, entendiéndolas como formas de estructurar la experiencia, pueden ser observadas, manejadas, restauradas y resignificadas (Pastor, 2019). Valorar y no avergonzarme de mi búsqueda artística es liberador.

En el proceso de intercambio estudiantil caí en cuenta de que el arquetipo del niño conectaba emocionalmente conmigo y podía identificar ciertas características de este patrón arcaico en mis creaciones recientes. En un primer momento, circunscribí este hecho a la muerte de mi mamá, pero luego entendí que la narrativa que rodea a este arquetipo ha llamado mi atención desde muy niño. Pensé mi afición por Harry Potter y la fuerte conexión con su historia, sus comportamientos y su viaje personal a lo largo de la saga.

Esto da pie a abordar una premisa vital para comprender la naturaleza de los arquetipos, y que repercute en la aproximación de la investigación. De acuerdo a lo mencionado por Jung en Knox (2004), la esencia arquetipos no pueden acceder al consciente. No obstante, en la mente consciente se pueden generar representaciones de estos, aunque es preciso señalar que estas no pueden capturar completamente su esencia (Jung, 1973).

De tal forma, Jung postula la noción de imagen arquetípica, que se entiende como la “visión popular del arquetipo como representante reconocible de una cultura particular” (Bassil-Morozow y Hockley, 2017, p. 38). Esta premisa se aleja del entendimiento de las ciencias naturales, donde se delimita al arquetipo como aquello que “define la estructura más fundamental del organismo vertebrado”⁶ (Hogenson, 2004, p. 44) para comprenderlo como aquello que emerge del proceso que origina la totalidad. Por consiguiente, tal como menciona el autor indicado, los arquetipos tienen la particularidad de contener todas sus maneras posibles, pues su proceso de formación no puede ser restringido a un modo específico (2004).

En efecto, la presente investigación comprende a los arquetipos de esta manera, pues al entenderlos como un fenómeno emergente se enfatiza la dinámica entre el desarrollo del cerebro, el entorno y la narrativa como elementos claves para su articulación y comprensión (Stevens, 2004). Esta acepción permitió, por un lado, que mi condición socioeconómica y sus implicancias en mi vida, las personas que conforman mi mundo interno, los rasgos de mi personalidad, mis características vinculares, mi historia, mis experiencias, mis comportamientos, mis fantasías, mis miedos y mis pulsiones tengan un lugar central durante la investigación. Por otro lado, ya que este significado resalta las dinámicas que generan las formas de representación arquetípicas para su comprensión, sustento que es posible ahondar en ellas desde la acción escénica a través de la exploración poética, estética y narrativa.

Optar por esta mirada me permitió darle espacio, valorar e incluir a mis fantasías, miedos y sueños como elementos de creación y constitución, pues, al ser manifestación simbólica ligada a estructuras arquetípicas, presentaban símbolos a explorar desde la poética escénica. Así pues, al igual que Jung, me alejo de la concepción Freudiana ortodoxa que

⁶ Traducción propia “For Owen, the vertebrate archetype defines the most fundamental structure of the vertebrate organism, i.e., the simple vertebrae.”

postula a las fantasías como un engaño o deficiencia para adherirme al paradigma en el cual cumplen una función esencial en nuestra estructura y funcionamiento (Hogenson, 2004).

En añadidura, la aproximación a la creación-investigación escénica en diálogo con la noción de arquetipo como detonante y articulador del contenido emergente durante el proceso autoficcional me permitió explorar la simbología de los objetos, el cuerpo en acción y la palabra. De tal forma, la sinergia entre estos tres elementos producía imágenes que eran y son investigadas desde la poética escénica para componer un relato arquetípico. Para ello tomé como referentes las técnicas de la imaginación activa y la amplificación, desarrollada por Jung para el trabajo analítico (Snowden, 2010). Tal como señala el último autor indicado, la primera técnica supone entrar en un estado de sueño diurno en el cual dejamos que nuestras fantasías tomen el control y dirijan la exploración de estas. Esto fue trabajado desde la premisa del juego intenso y comprometido. La segunda técnica se centra en la exploración de los significados de los símbolos, en estrecho diálogo con los mitos y la religión. Esta fue abordada mediante la creación e investigación de metáforas a partir de los símbolos surgidos y el trabajo con los objetos y el cuerpo.

Para finalizar, es vital señalar que durante el proceso creativo caí en cuenta de que las imágenes que toman al cuerpo como eje fundamental en su composición pueden vincularse de forma privilegiada con las estructuras de pensamiento arquetípicas. Esta relación se daría por el hecho de que el cuerpo posee una dimensión que no puede ser captada por el lenguaje. De tal manera, en la acción corpórea podemos estar más cerca de la dimensión primaria e inconsciente, donde los arquetipos residen (de Mauro, 2016).

1.1.1 *El arquetipo del niño y el self*

Como señalé en el apartado anterior, durante mi intercambio estudiantil caí en cuenta de la existencia de tendencias en mis gustos en películas y libros, así como reconocí la repetición de ciertas temáticas en mis creaciones y comportamientos. Muchas de estos enfatizados luego de la repentina muerte de mi madre. Este evento me desestabilizó totalmente y me vi inmerso en un periodo de crisis que invadió todos los ámbitos de mi existencia. Mi vida y lo que sucedía alrededor carecía de sentido alguno. En este periodo, encontrarme con el arquetipo del niño fue una mágica coincidencia, pues su simbología, estructura y narrativa resonaban con el periodo que atravesaba. Me sentía menos solo. Esta identificación cobra sentido al entender que la emergencia de este arquetipo se vincula con las situaciones de crisis (Jung, 1995).

Ahora, como primera característica, señalo que el arquetipo del niño simboliza el surgimiento del inconsciente en la mente consciente (de Laszlo, 1958). Esta situación representada por este arquetipo hace similar con en el inicio del interminable proceso de individuación, mecanismo que lleva a la cooperación entre el inconsciente y consciente, y que, como resultado, moldea a la persona en un todo: el *self* (Jung, 1956).

Respecto al concepto en cuestión, me parece importante indicar que el *self* actúa como un centro gravitacional que mantiene unida las diferentes características de la personalidad y procesos del inconsciente (Fordham, 1970). En ese sentido, se le considera como el centro de la estructura mental. Establezco asociación entre este significado y lo señalado por Bauman en relación con la construcción del individuo, en tanto el autor indica que este se compone de características divisibles que son reunidas por un complejo balance de fuerzas opuestas (2020).

Ambos autores señalan que el inherente anhelo por alcanzar la completud es una tarea imposible. Por un lado, la razón reside en que lograrlo supondría la inexistencia de conflictos

internos (Bassil-Morozow y Hockley, 2017). Por otro lado, el sistema del mundo contemporáneo líquido de consumo impide formar un centro gravitacional estable y duradero que permita formar una identidad perdurable (Bauman, 2020).

Como resultado, nuestras mentes e identidades se encuentran en un estado de caos continuo. Esta situación nos presenta la necesidad de hacernos cargo de nosotras y buscar las formas de promover y ejercitar la colaboración entre nuestros aspectos conscientes e inconscientes. Este objetivo implica un alto gasto de energía, pero la recompensa se encontraría en establecer sentido y continuidad, aunque volátil, de nuestro fragmentado *self* e identidad.

Así, postulo entender la acción de ficcionar nuestras vidas como un proceso innato y mayoritariamente inconsciente que sucede en nuestra mente con el objetivo de integrar nuestras dimensiones conscientes e inconscientes y así lograr la continuidad del *self*. Consecuentemente, la percepción del mundo externo y su posterior decodificación se relaciona con las estructuras de nuestro mundo interno, de tal manera que se le logra asignar valor y sentido a las experiencias vividas. No obstante, existen ciertas situaciones que rompen nuestra capacidad de generar ficción y como resultado colocan en riesgo nuestra integridad; ubico la repentina muerte de mi madre en esta categoría.

Hallo similitudes entre mi búsqueda por hacer sentido frente a la ausencia de mi mamá a través de la creación artística con los arquetipos y el trabajo psicoanalítico. Esta intuición encuentra resonancia teórica, pues al igual que las terapias psicoanalíticas, las estructuras narrativas de los arquetipos apoyan a la dotación de sentido de experiencias individuales (Henderson, 1995). Por lo tanto, los arquetipos son estructuras mentales compartidas que apoyan a la generación de sentido de situaciones complejas que decantan en ficciones que promueven la continuidad del relato que el *self* genera. La exploración de estos

desde la acción escénica podría crear experiencias significativas tanto para las creadoras como para las espectadoras.

Sin embargo, es crucial indicar que el modo y la finalidad de producir ficción innata diverge del enfoque que ostenta aquella empleada en la autoficción artística. En ese sentido, mientras que la primera tiene como objetivo principal promover la generación de sentido y de esta manera asegurar la continuidad del relato y del *self*, la segunda se enfoca en trabajar desde la consciencia con las fuerzas inconscientes (detonan a partir de la aceptación y desarrollo de las fantasías, los sueños, el cuerpo) que envuelven este centro gravitatorio para revelar las partes, tensiones y dinámicas que la componen. De tal manera, en la autoficción artística se configura un relato y *self* autoficcional que, partiendo de los impulsos y las características del *self* del creador, manifiestan de modo artístico la fragmentación y volatilidad que compone al centro gravitacional. Por lo tanto, el enfoque de la autoficción artística se perfila como metodología para pensar las dinámicas con una misma y con el otro, así como indagar el proceso de ficcionalización innata.

En segundo lugar, y en estrecha relación con la característica anterior, el viaje que el niño vive hacia la independencia y la síntesis del inconsciente en el consciente de la personalidad sucede gracias a la fusión de opuestos. Así pues, el niño posee la capacidad de ser “un mediador, que trae la cura, es decir, uno que completa”⁷ (Bassil-Morozow y Hockley, 2017, p. 42). Para este punto te invito a meditar en la tensión y riesgo que existe en el mundo mágico de Harry Potter en relación con las personas que tienen un progenitor *muggle* [sin magia] y otro mago. Por ejemplo, Hermione es insultada y despreciada múltiples veces por personajes que se hacen llamar “sangre pura”, quienes indican que son mejores hechiceros. Al igual que ella, Harry se encuentra en medio de esos dos opuestos, sin embargo, él es la única persona en ambos mundos que posee la capacidad de derrotar a Voldemort y traer

⁷ Traducción propia: "a mediator, bringer of healing, that is, one who makes whole"

armonía. Esta particularidad da luces sobre el carácter arquetípico de Harry Potter. Meditar en fuerzas o mundos opuestos presentes en mi vida fue pieza vital para abrir la exploración en *Mudanza Líquida*.

En tercer lugar, se desprende la particularidad de que el camino hacia la paz, y la integración, se encuentra plagado de innumerables situaciones peligrosas que solo el niño puede resolver (Bassil-Morozow y Hockley, 2017). Esto puede suceder únicamente gracias a que el niño posee habilidades que escapan del común dominador y que no pueden ser racionalmente explicadas. Si contrastas esta particularidad con la historia de Harry Potter, tal vez puedas identificar las destrezas con mayor facilidad. Por ejemplo, cuando conjuró un “patronus”⁸ tan potente que alejó a cientos de “dementores”. Sin embargo, te propongo reflexionar en las habilidades que posees y que no las encuentras en tu mundo familiar. Todas podemos conectar con este niño.

En cuarto lugar, el abandono de la madre o su presencia en situaciones peligrosas y ambiguas es vital en la configuración del arquetipo del niño. Esto se debe a que este representa la evolución hacia la independencia y la unidad, por lo que tiene que atravesar el proceso en soledad y desprendido de sus orígenes (Bassil-Morozow y Hockley, 2017; de Laszlo, 1958). Fue este punto el cual cautivó fuertemente mi atención debido a mi proceso de duelo. Me capturó la idea que, a pesar de la difícil experiencia vivida por el niño, la niña o el niño, este llegue a un destino satisfactorio y de paz. La independencia, la unidad del mundo que lo rodea y la continuidad del *self* es una promesa esperanzadora.

En quinto lugar, resalto que el viaje experimentado por el niño lo dota de un nivel elevado de consciencia o conocimiento que sobrepasa el nivel del resto de las personas.

⁸ El “patronus” es la forma que adopta el guardián del mago al ser conjurado por el hechizo “Expecto Patronum”. El “patronus” le confiere protección al hechicero frente a los dementores, seres sin alma que se alimentan de la felicidad de las personas.

Consecuentemente, el niño percibe un grado de aislamiento respecto al resto de las personas (de Laszlo, 1958).

Luego de plantear este recorrido se dibuja el rol central que mi subjetividad ha tenido en el proceso de creación, pues la identificación de las características del niño en mi historia de duelo se vincula con la manera en la que la valoro y organizo la experiencia. Así pues, partí de los opuestos que me rodean, los peligros que viví, aquellos comportamientos que reconocí de mi personalidad gracias a mi proceso de análisis y procesos creativos, mis fantasías, mis miedos y de los conflictos que emergieron luego de la muerte de mi mamá. El niño es un sujeto creador que parte del dolor; lo abraza y genera vida.

Sin embargo, lejos de centrar la mirada en mi ombligo, trabajar con y desde mi experiencia bajo el lente de la autoficción me condujo a prestar atención a las personas que se relacionaron conmigo, así como en los espectadores. No quería que el viaje de transformación permanezca en mí y no resuene en otro, pues sería fallar al espíritu de la autoficción, de los arquetipos y del potencial comunitario que tienen. Esto en resonancia con la dimensión comunitaria que constituye a las artes escénicas. En este proceso acudí a mi asesora y a un grupo de amigas que me acompañaron desde los primeros pasos de la investigación. Escucharlas y conversar con ellas fue fundamental.

Por último, me gustaría señalar que considero que la investigación de los símbolos que se configuraban en la acción escénica tuvo un valioso rol en el resultado de la obra, así como en la construcción de vías de diálogo con un otro. Interpreto esto a partir del hecho de que al ser símbolos que parten del trabajo con estructuras arquetípicas, tienen el potencial de conectar con cualquier persona que se permita verse interpelado. El trabajo creativo y la reflexión tienen el potencial de generar símbolos que posean sentido y valor en sí mismos gracias a la transformación de emociones ligadas a los arquetipos (Jung, 1995).

Consecuentemente, en *Mudanza Líquida* el cuerpo se perfila como generador de símbolos y

sentidos que deben ser interpretados y circunscritos a los códigos del cuerpo y acto performativo.

1.1.2 Los arquetipos y artes escénicas: Jerzy Grotowski

El uso de la teoría desarrollada por Jung es aún una tarea pendiente en las artes escénicas, pues si bien algunas creadoras la han abordado, el campo es sumamente amplio y fértil. Por ejemplo, Jung impactó en el desarrollo de la aproximación de Grotowski al trabajo actoral, por lo que ciertas nociones de la psicología analítica ayudan a comprenderlo (Rodríguez, 2010). De tal manera, Rodríguez, quien es pedagogo teatral y analista junguiano, reflexiona:

El trabajo actoral en el llamado teatro pobre es, en mi opinión, un camino de ascesis, de despojamiento que desde el punto de vista de la psicología profunda, o analítica conlleva un proceso de ampliación, expansión e integración de contenidos conscientes con contenidos inconscientes, tanto de carácter personal, como colectivo o arquetipal (2010, p. 7).

De tal manera, el autor sustenta que la metodología de Grotowski se basa en la búsqueda por suprimir las resistencias psicofísicas del individuo-actor con la finalidad de convertir el trabajo actoral un proceso de auto penetración (Rodríguez, 2010). Hacer visible lo invisible. En ese sentido, entiendo que Grotowski se mueve bajo el paradigma en el cual el trabajo escénico permite, desde el consciente, acercarnos al inconsciente para así poder revelar los contenidos de carácter arquetipal. Esta acepción dialoga con mi búsqueda e interés artístico. Consecuentemente, considero que durante la creación de *Mudanza Líquida* uno de mis focos de atención estuvo centrado en explorar mis resistencias para así intentar penetrarlas y crear desde adentro. Las fantasías, los miedos, y los sueños fueron rutas de acceso al mundo interior durante el juego. Estos fueron fuente de imágenes que hacen visible aquello que no puede articularse exclusivamente a través de las palabras.

El proceso indicado implicó construir un espacio seguro, identificar las resistencias, buscar formas de abordarlas y hacerlo. Esto demandó la reflexión constante durante la creación de la obra. Con esta idea en mente vuelvo a encontrar relación con la mirada de Grotowski, ya que este le daba principal importancia al trabajo entre el director y el actor, pues la relación que se genera es un factor clave para la investigación y creación escénica (Rodríguez, 2010). De tal manera, destaco la importancia de generar un espacio-tiempo de encuentro, escucha, colaboración y exploración entre las personas involucradas en la creación de una obra. Es preciso señalar que esta mirada esboza repercusiones que van más allá del trabajo artístico, pues entiende a las personas como un todo.

En consecuencia, entiendo que la aproximación de Grotowski a la labor escénica resuena con la perspectiva de la ética del cuidado propuesta por Gilligan. Considero que esta mirada dialoga con mi práctica, pues tuve consciencia de la importancia de propiciar las condiciones idóneas para trabajar desde mi experiencia de duelo. Así, aprendí a reconocer y validar mis límites y necesidades para responder asertivamente desde la escena y fuera de esta.

1.2 Autoficción artística

“La individualidad se afirma y se renegocia cada día a través de una actividad de interacción continua” (Bauman, 2020, p. 34).

Este género narrativo fue abordado por primera vez en la historia moderna en 1975 por Philippe Lejeune y bautizado dos años después por el escritor francés Doubrovsky (Toro Vera et al., 2010). Desde su nominación, la autoficción ha sido discutida por múltiples lingüistas, ya que su clasificación es resbaladiza. Sin embargo, durante una entrevista, Serge Doubrovsky la define como:

El sentido de nuestra vida se nos escapa de alguna manera, por lo que tenemos que reinventarla en nuestra escritura, y eso es a lo que personalmente llamo

autoficción. No significa escribir cualquier cosa vieja que se venga a la mente sobre ti. Intentas recapturar etapas personales, pero sabes, eres consciente de que, en gran medida, es solamente la forma en la que te cuentas la historia a ti mismo⁹ (Célestin, 1997, p. 400).

Este extracto plantea tres puntos que considero importante abordar. Primero, se esboza la necesidad de relatar y reinventar nuestras historias de vida, y con esto su sentido, ya que estos se nos desvanecen entre las manos. De tal manera, esta idea encuentra eco con la que postulé en el apartado anterior: la capacidad de generar ficción es un proceso innato que tiene como objetivo asegurar el sentido de nuestro fragmentado *self* al darle sentido a los eventos que nos suceden. Esta idea es reforzada por el dramaturgo Sergio Blanco, quien indica que “tanto el pensamiento psicoanalítico como el intelectual del siglo XX refuerzan la inconsistencia del yo [en el presente trabajo entendido como *self*] poniendo énfasis en la autoficción como forma de relatarnos” (Blanco, 2018, p. 46).

Segundo, se alude a la memoria y su relación en la configuración de las narrativas autoficcionales. De tal manera, la ficción se articula a partir de un complejo proceso de selección y olvido, el cual indica la naturaleza fragmentada y volátil de la memoria (Jelin, 2012). Esta idea será abordada a profundidad en el siguiente apartado.

Tercero, se señala que la acción de autoficcionalar, y sus consecuencias, recaen sobre uno mismo. Cuarto, y ligado al punto anterior, el autor indica que el creador, quien es la persona que genera la ficción, posee algún grado de consciencia sobre su intervención en la configuración del relato. Esta es la gran diferencia entre la generación de una ficción innata y la autoficción artística.

⁹ Traducción propia: “The meaning of one's life in certain ways escapes us, so we have to reinvent it in our writing, and that is what I personally call autofiction. It doesn't mean that you write any old thing that comes to your mind about yourself. You try to recapture phases of yourself, but you know, you're aware that, to a large extent, it's only the way you tell the story to yourself.”

Partiendo de estas cuatro características base de la autoficción, articulo la siguiente lectura. Por un lado, la ficción innata es un proceso que sucede a lo largo de nuestra vida y que nos ayuda a generar sentido de los eventos, nuestro *self* e identidad. Esto sucede de forma automática en nuestra mente y no tenemos consciencia plena sobre la lógica de su funcionamiento.

Por otro lado, la autoficción artística es una lógica que se experimenta y entiende en la acción creativa. Este modo de generar ficción sobre uno mismo tiene el potencial de trabajar desde la lógica de la fragmentación de nuestro *self* y memoria, lo que permite que el creador indague y juegue con la manera en la que genera sentido y se estructura su identidad. Como resultado, las piezas artísticas presentan la disolución de los límites entre realidad y ficción, así como los identitarios a través de recursos estéticos y poéticos. Por su parte, el espectador, se ve inmerso en un relato que se fragmenta y donde los sentidos son puestos en duda.

De tal manera, se puede afirmar que la autoficción requiere un pacto ambiguo entre la obra y los espectadores para funcionar. En esa línea, Louis señala que los textos, y en este caso obras, autoficcionales proponen “una ausencia de determinación en cuanto a su naturaleza ficcional o referencial, que podemos considerar como un pacto de vacilación” (Louis, 2010, p. 73). Por consecuencia, los lectores o espectadores perciben un *self* que escapa de aquel sugerido en las autobiografías y en las novelas al colocarse en una zona liminal entre ambos estilos. En ese sentido, Alberca (2007) profundiza en el tema e indica:

El yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato. El autor de una autoficción nos dice que no quiere que se le evalúe desde el prisma autobiográfico (...) No renuncia a hablar de sí mismo, incluso es posible que diga la verdad de su vida, pero no lo anuncia ni nos

avisa, al contrario, extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones (Alberca, 2007, p. 91).

De tal manera, las últimas dos citas enfatizan la naturaleza fragmentada y versátil del *self* en la autoficción, pues responde a un proceso de construcción/destrucción, en el cual la subjetividad, la consciencia, la ficción, el juego y la imaginación son elementos fundamentales. Dentro de este proceso la memoria tiene un rol crucial, pues asumir la premisa de que esta tiene vacíos permite abordarla desde una mirada creativa. En palabras de Blanco, “autoficción podría ser la capacidad de provocar vacíos que nos obliguen a confundir realidad y ficción, obligándonos así a inventar y ficcionalizar” (2018, p. 43).

Estos puntos jugaron un rol importante durante la creación del *self* que se enuncia en *Mudanza Líquida*, aunque no fueron los únicos. Así pues, nuevamente resalto el valioso rol que tuvieron las fantasías, los miedos y los sueños en la configuración de este, pues fueron experiencias entendidas como fuente de símbolos y revelación de particularidades de la estructura del inconsciente. Darles espacio implica modificar la manera de comprender la realidad. La sinergia entre el consciente, inconsciente y la memoria fue vital para la creación y articulación de un relato ficcional sustentada en un *self* autoficcional con identidad particular.

Este proceso de creación puede ser solitario, pero los emprendimientos autofccionales no implican desconectarse de lo que sucede a nuestro alrededor. Rendirse a las necesidades ególatras es una opción, más no un mandato. Así, la labor de la persona creadora implica realizar una introspección meticulosa en la historia personal con el objetivo de articular una narrativa llena de símbolos que busque conectar con otra persona. Es un anhelo por encontrarse menos sola. Por un lado, esta idea supone que las autoficciones contienen información íntima que a su vez se encuentran relacionadas con la memoria colectiva y el testimonio, lo cual permite establecer puentes de comunicación (Casas, 2017).

En adición, la última autora referenciada alude al carácter introspectivo de este género y lo vincula con la contemporaneidad, ya que se asume que es imposible encontrar un referente estable. Inclusive el *self* autoficcional es inestable; y esto se revela en *Mudanza Líquida*.

Encuentro angustiante que esta particularidad se potencie en el mundo contemporáneo, pues, aunque intentemos con todas nuestras fuerzas formar un *self* e identidad estable, esta tarea es imposible debido a la liquidez que impera en nuestras sociedades de consumo (Bauman, 2020). Sin embargo, me resulta fascinante que sea por donde mire al *self* y la identidad, se me revela una naturaleza fragmentada y volátil; llena de posibles caminos a investigar desde la creación escénica.

Por otro lado, encuentro coincidencia con Blanco (2018), quien menciona que la autoficción rehúye a pretensiones ególatras, pues uno de sus objetivos recae en encontrar a una otra. En añadidura, esta idea se sustenta en el hecho que la ambigüedad del relato se encuentra circunscrito a un momento particular y a las particularidades de las personas receptoras (Louis, 2010). En ese sentido, es necesario crear marcos comunes de sentido para que la obra pueda ser entendida. Esta noción fue aprendida a través de la práctica durante la creación de *Mudanza Líquida* gracias al constante diálogo con mi asesora y amigas. Las necesitaba para producir un relato que se entienda.

Como resultado, el relato que se encarna en *Mudanza Líquida* se configuró desde el juego y fue completándose con detalles ficticios que permitieron que este pueda ser leído sin la necesidad de conocerme como creador. El *self* autoficcional suscita los límites y condiciones de su existencia y así se genera una brecha con mi identidad fuera de escena.

1.2.1 La memoria y el trauma en escena como experiencia colectiva

“Siempre la fascinan esos extraños encaminamientos de la memoria, las geografías que ara en función de misteriosos estímulos, de imprevistas asociaciones” (Vargas, 2016, p. 169)

Luego de ahondar en las características de la autoficción artística y del *self* que la articula, considero pertinente abordar brevemente la relación que existe con la memoria. En primer lugar, resalto el potencial de la autoficción artística por preguntarse el cómo y cuándo se olvida o recuerda, además de plantear posibles respuestas a la vez que establece puentes con las emociones, la estética y poética. Postular formas que revelen este entramado y analizarlo en la acción escénica es interesante y enriquecedor. En esa línea, resulta verosímil sostener que la autoficción dialoga con el psicoanálisis, pues ambas van más allá de las explicaciones cognitivas cuando buscan respuestas al olvido (Jelin, 2012). La creación, la imaginación y la ficción se postulan como posibles vías para obtener respuestas de interrogantes, así como a la creación de sentido; no estático, ni de naturaleza estática.

Desde mi lectura, esta idea reconoce la potencialidad creativa de las personas, pues al no estar atadas a las capacidades cognitivas de nuestras mentes, podemos reconfigurar sentido a las experiencias desde nuestra acción. Esta premisa supone que, al igual que el *self*, la naturaleza de la memoria es versátil, fragmentada y en constante cambio. Nuestras emociones y nuestra percepción mutan con el tiempo y por consiguiente el entendimiento sobre eventos alojados en nuestra memoria pueden variar. Todo acto creador supone destruir los significados para dotarlos de nuevos sentidos.

En esta línea, Blanco (2018) menciona que San Agustín sostiene que la memoria puede revivirse a través de la escritura. Este es un acto creador. Además, haciendo alusión al mismo filósofo, Blanco señala que autorrelatarse supone un proceso de introspección, así como de retrospección. Esta particularidad, presente en la ficción innata y autoficción

artística, desemboca en la revelación de otredad porque el relato del *self* se entiende como una confesión hacia una otra.

En segundo lugar, la presencia de otra persona también tiene un rol importante en la configuración de la memoria, pues las experiencias se significan y resignifican, en tanto se entienden en relación. Por lo tanto, si bien los sentidos asignados se encuentran vinculadas con nuestra propia subjetividad, estos también se ven atravesados por vivencias de otras personas, así como por las vivencias ajenas que han sido transmitidas (Jelin, 2012). De tal manera, la autora previamente referenciada reconoce la posibilidad de resignificar experiencias pasadas cuando se abordan al permitir la condensación o expansión de esta, tal como sucede a la hora de generar un relato autoficcional. De forma paralela, esta posibilidad de resignificación de eventos también se halla en la performance (Taylor, 2015).

Este paradigma fue experimentado durante la creación de *Mudanza Líquida* en dos principales aspectos. Primero, los recuerdos evocados durante las sesiones de juego se vinculaban directa o indirectamente con un otro. En ese sentido, si bien la acción se centraba en lo que sucedía en mí, era imposible desvincular el suceso y sensaciones de otra persona. Las emociones, las acciones y los pensamientos surgen de la presencia o ausencia de alguien y por consiguiente siempre buscan un objeto al cual dirigirse.

Segundo, tenía la necesidad de que la obra se alejase de mí en el afán de poder conectar con las personas asistentes. En consecuencia, me movilizaba generar empatía en la otra persona y que esta pueda ver representado algún aspecto suyo en la experiencia escénica articulada por mí. Esta voluntad implica una dimensión ética en tanto se quiere alcanzar la representación de un otro que no soy yo.

Para responder a este interés decidí ser lo más honesto conmigo y con las personas que comparto la experiencia, por más que esto signifique generar ficción y que no sepan cuándo lo estoy haciendo. Esta honestidad implicó poner mi cuerpo en escena y al servicio de

la obra, además de asumir de forma comprometida la responsabilidad de lo dicho y hecho en la obra. Responsabilizarme con las espectadoras a través de la vulnerabilidad, así como de lo que ocurre en escena. Estas reflexiones son necesarias para pensar sobre la ética de la representación (Sánchez, 2012).

En tercer lugar, la capacidad de recordar se encuentra íntimamente ligado con fuerzas inconscientes que operan fuera de nuestro rango de acción. Por lo tanto, los eventos traumáticos son claves para comprender la manera en lo que la persona puede o no recordar, así como elaborar u olvidar (Jelin, 2012). En adición, Blanco postula que la autoficción “nos permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo” (2018, p. 14). Si bien estos autores son referentes en el proceso, mi comprensión del trauma se contrapone a la indicada por ellos. En ese sentido, no lo entiendo como un evento aislado, sino que se origina en una compleja relación entre eventos y la estructura del inconsciente (Rushton, 2004).

En tal forma, durante el proceso de creación de *Mudanza Líquida* tomé como insumo situaciones complejas vividas que pudieran dialogar con la estructura del arquetipo del niño para explorarlas en la acción escénica. Algunas de estas podrían considerarse traumáticas, pero no tuve la intención de aislarlas. Todo lo contrario, me propuse abordar las conexiones que se generaban durante el juego a través de la inserción y desarrollo de las fantasías, los miedos y los sueños, así como la aceptación de errores y lapsus. A partir de esa interacción emergió la ficción y el *self* autoficcional.

Me parece pertinente señalar que es importante generar las condiciones para que el proceso de creación sea amable y la acción permita abordar nuestros lugares más oscuros. En esta misión tuve como herramientas la creación y la investigación de poéticas y estéticas escénicas como puntos de libertad y responsabilidad conmigo y con el otro.

En este punto del trabajo considero crucial establecer diálogo entre lo mencionado por Shay (1994) en el trabajo de Gilligan (2013) y Taylor (2015) para de esta manera complejizar la discusión en torno al trauma, la memoria y la autoficción. Por un lado, se indica que la superación de un trauma se relaciona con la capacidad de que otra persona reproduzca el evento de manera fiel en la comunidad (Gilligan, 2013). De tal forma, se resalta el papel de la escucha como factor vital que debe preceder al análisis, clasificación y la acción.

Por otro lado, Taylor (2015) propone que la acción performativa puede propiciar que los traumas se procesen, actualicen y resignifiquen. Por ejemplo, la autora indica la acción que las madres de la Plaza de Mayo realizan en señal de lucha por habitar el espacio y revelar los crímenes de la dictadura argentina. Su acción es significativa en la colectividad, pues son observadas y escuchadas. El evento de pérdida experimentado por las madres es actualizado cada vez que se performa y propicia que se generen nuevos significados. La performance tiene repercusiones en la realidad.

Tener en cuenta la mirada de Taylor y Gilligan fue vital durante el transcurso del proceso creativo porque la importancia del encuentro con una otra para generar sentido sobre los eventos que se relatan fue uno de mis puntos de atención. De esa forma, desde el cuarto de mi hermano, me planteé investigar maneras de invitar y acercarme a las espectadoras con el objetivo de incluirlas en el hecho escénico que estaban presenciando. Yo estaba comprometido con la historia y con la otra, llegar a ellas me era imperativo. Di lo mejor que pude.

En el proceso de intentar alcanzar esta meta jugué y permití que las fantasías, los sueños y los miedos aparezcan. A través del trabajo artístico, el contenido se particularizó y se convirtió en propiedad comunitaria, potenciado por el carácter arquetípico de la exploración. La acción repercute en la realidad de los presentes: en la del público y en la mía, en cuanto cuerpo que se enuncia y como individuo creador de la autoficción. Así, considero

que *Mudanza Líquida* me permitió procesar y generar nuevos significados a partir de situaciones traumáticas y en este proceso la presencia de una otra es vital para la generación de sentido.

Estas dos aproximaciones forman parte de la justificación ética que me llevó a trabajar desde mi experiencia de pérdida. Reconocer que el proyecto nace de mi propia historia, experiencia y recuerdos, que son imposibles de transferir, me permitió crear un hecho escénico en el cual me encuentre totalmente comprometido. En adición, la imposibilidad de transferencia de la memoria y la posibilidad de actualizar el pasado en el ahora permite que la identidad se construya (Jelin, 2012). Ahondar en este proceso fue insumo para la creación de un *self* autoficcional.



Capítulo 2: Metodología

Antes de iniciar el proceso práctico desarrollé una guía de trabajo en el cual tracé el recorrido tentativo para llevar a cabo el laboratorio de creación. Era un plan estructurado, detallado hasta el mínimo detalle; bastante rígido si lo analizo en retrospectiva. Para mi grata sorpresa, aunque en ese momento sentí bastante angustia, incumplí con el plan y con el cronograma que se desprendió de este, inclusive antes de empezar oficialmente con el laboratorio escénico.

Luego, al poner en marcha el proceso y de forma casi instantánea, la rigidez del papel y de algunas ideas preconcebidas desde el escritorio empezaron a ser terrenos infértiles; esta situación me angustió. Frente a este escenario respondí de manera intuitiva a través del juego. Fue bajo esta lógica que el proyecto comenzó a cobrar sentido en todas dimensiones y, por consiguiente, el plan y el cronograma también. Consecuentemente, estos dos documentos se usaron como guías para, por un lado, servir como fuente de ideas para probar en escena y, por otro lado, funcionar como recordatorio para cumplir con el calendario académico establecido. De tal manera, considero que la estructura determinada por los diversos insumos y el factor tiempo sirvieron como contenedor para que el caos de la creación pueda generarse. Se necesita una estructura para moverse y romperla.

Bajo esta premisa, el plan de trabajo fue revisado pocas veces; podría decirse que regresaba a él casi exclusivamente cuando quería contrastar qué tan lejos me había llevado la creación. Así, constantemente reflexionaba críticamente sobre mi práctica y la forma que tomaba, así como sobre las opciones contempladas como posibles caminos y las decisiones intuitivas tomadas. Fue un proceso de descubrimiento, aprendizaje y creación permanente.

A continuación, presento la tabla 1 que muestra la reconstrucción final del plan de trabajo para el cual visité mi bitácora, mi chat de WhatsApp, mis recuerdos y la carpeta de Drive que comparto con Lorena, mi asesora.

2.1 Matriz

Tabla 1

Matriz metodológica reconstruida

Matriz metodológica				
Momento del proceso de Investigación		Objetivo	Tiempo requerido	Instrumentos de recojo de información.
Pre laboratorio	Etapa 0	De dónde vengo y cómo estoy.	No determinado	Bitácora Memoria
Laboratorio	Etapa 1	Generar contenido	8 sesiones registradas No sé cuántas no registradas	Bitácora Memoria Celular
	Revisión de material	Identificar tendencias.	No determinado	Bitácora Memoria Laptop
	Compartir con público	Socializar el material	1 pasada	Celular Bitácora
	Intervención espacial	Construir atmósfera.	3 sesiones	Celular Bitácora
	Etapa 2	Articular material surgido	7 sesiones	Bitácora Celular Laptop
Pre montaje	Compartir con público	Socializar el material	1 pasada	Celular Bitácora
	Revisión de material	Revisar y ajustar contenido	No determinado	Bitácora Laptop
	Etapa 3	Asentar material en el cuerpo y la relación con el espacio	3 sesiones	Bitácora Texto impreso Celular
Montaje	Ensayo general y técnico	Socializar el proyecto	1 sesión	Bitácora Texto impreso Celular Cámaras
	Grabación	Grabar la performance	1 sesión	Celular
Post montaje	Edición de material	Construir una narrativa visualmente coherente e interesante.	10 días	Bitácora Memoria
	Muestra	Socializar el trabajo	1 día	
	Conversatorio	Levantar apreciaciones.	1 sesión	Bitácora Memoria Grabación

2.2 Yo en la investigación

“To have a voice is to be human. To have something to say is to be a person. But speaking depends on listening and being heard, it is an intensely relational act” (Gilligan, 2003, p. 16).

En el siguiente subcapítulo me propongo discutir mi lugar en la presente investigación. Primero, abordo el proceso que configuró el punto desde el cual me enuncio. Este aspecto es fundamental, ya que reconstruir el camino que revela cómo llegué a posicionarme durante la creación dialoga íntimamente con el proceso creativo y, consecuentemente, da luces sobre obra. Segundo, y en esa misma línea, reflexiono sobre la perspectiva del cuidado como aproximación ética para la creación de esta autoficción.

2.2.1 La búsqueda por el reconocimiento de mi lugar

Empiezo trayendo el paradigma performativo, el cual sustenta que en las investigaciones artísticas no es posible establecer distancia entre el investigador y el objeto de estudio, ya que su presencia es vital tanto en el proceso como en el resultado (Borgdorff, 2006; León Cannock, 2018). Por lo tanto, considero valioso abordar esta cuestión porque pensar y discutir mi presencia en la investigación permite comprender mejor cómo se articuló el proceso de creación, así como mi influencia en el objeto artístico. A continuación, intentaré trazar el camino experimentado a lo largo del proceso creativo en relación con la búsqueda de mi lugar y la identificación de mi voz para la configuración del *self* autoficcional que se enuncia en *Mudanza Líquida*.

En primer lugar, resalto la sensación de angustia al preguntarme cómo posicionarme en el proceso durante la etapa cero, principalmente porque hasta ese momento no tenía claro la conformación del grupo de trabajo. Interpreto que esta sensación se desprendía, en gran medida, al no reconocer mi deseo por participar en la investigación como performer. No obstante, una vez aceptado mi interés por crear desde la escena, dejé de preocuparme para así ocuparme de mí y la creación.

Luego, una vez que el proceso de creación-investigación inició, me topé con obstáculos que fueron resolviéndose conforme hallaba mi lugar y voz en la investigación. Por ejemplo, en el primer día del laboratorio escénico no tenía contemplado cómo observar la exploración y como respuesta decidí poner mi celular para registrar la sesión de juego. Desde ese momento empecé a registrar todas las sesiones. Sin embargo, en esta etapa no veía los registros inmediatamente después, ya que temía juzgarme duramente en el afán por calzar en el rol de un director meticuloso.

Pienso que esta decisión fue la adecuada, pues tal como menciona Gilligan en relación con los episodios traumáticos, es menester escuchar antes de analizar o actuar (2013). De tal manera, fui buscando diversas maneras en las que los distintos roles que decidí asumir convivan y cooperen del mejor modo posible. La creación es un acto errático y confuso, por lo que restringir los impulsos muy pronto puede llevar a que se levanten más barreras psicofísicas. Como respuesta, viré hacia la horizontalidad entre la mirada del performer y la del director; esta fue una opción donde la libertad, el respeto y el compromiso fueron los pilares.

Una vez que revisé las exploraciones registradas por mi celular, me topé con la sorpresa que emergían del juego posibles rutas de exploración poética, estética, simbólica y temática. En este momento me pregunté cómo plantear vías de exploración, además de reflexionar sobre mi relación con el material y con aquella presencia que se enunciaba desde la escena. Era consciente de que estaba cumpliendo diferentes roles durante el proceso y reflexionar críticamente sobre las dinámicas que se generaban en y entre estas fue indispensable.

En retrospectiva, la búsqueda por construir un espacio de trabajo donde el cuidado sea la norma fue importante dada la necesidad que implicó partir de mi lugar de acción, reflexión y sensibilidad. Primero, este objetivo ayudó a configurar un espacio-tiempo en el cual pueda

configurarse un *self* autoficcional. Esta indagación no pudo ser nombrada hasta la escritura de este documento. Segundo, me permitió articular preguntas éticas, estéticas, artísticas y metodológicas de manera libre. No obstante, es relevante indicar que estas preguntas eran discutidas fuera de escena y una vez iniciada las sesiones de juego perdían el protagonismo. Durante las exploraciones ensayaba posibles respuestas sin ser plenamente consciente de estas. En suma, el trabajo creativo era el núcleo de la indagación para la formación de un *self* autoficcional que pueda relatarse y sostenerse a lo largo de la obra gracias a recursos escénicos y a la lógica de la autoficción.

Este proceso de descubrimiento y aprendizaje fue posible por la presencia de un objetivo común entre los puntos de vista e intereses que los diferentes roles que cumplí proponían. Es decir, la obra era la protagonista y mis esfuerzos como director, performer, investigador, dramaturgo, productor y escenógrafo la tenían como objetivo general. En esa línea, destaco la sinergia producida entre estas miradas, pues fue vital para que *Mudanza Líquida* pueda llevarse a cabo, así como configurar el espíritu y la forma que tiene. Por ejemplo, la sinergia que se formó entre la mirada del productor e investigador fue crucial para realizar tareas que impactaron directamente en el desarrollo de la obra y su ejecución. De tal manera, destaco el registro y almacenamiento de las sesiones, el diseño y ejecución de la escenografía, el tratamiento del material audiovisual, el reclutamiento y el manejo del equipo de apoyo de fotografía y registro del *work in progress*, diseño de piezas gráficas, manejo del presupuesto, comunicación del proyecto y gestión de público.

Como es posible inferir, el desarrollo de los puntos anteriormente mencionados demandó tiempo más allá del empleado para la investigación escénica, así como el uso de herramientas y capacidades que no tienen el foco de atención en la creación de la performance. La obra era el centro gravitacional que se mantenía unida y evolucionando en tanto las partes colaborasen; esto como imagen similar a la formación del *self*. Por un lado,

rescato el desarrollo de las capacidades de comunicación, conciliación y delegación, ya que estas permitieron que algunas de las tareas más demandantes, como la intervención espacial, el registro del *work in progress* y la comunicación del proyecto, pudiesen ser realizadas en equipo. Por otro lado, el ingenio y la rigurosidad me permitieron llevar a cabo la investigación dentro de los plazos establecidos por la universidad, así como gestionar una base de datos de personas para, de este modo, tener una audiencia interesada en ver el *work in progress* y participar del conversatorio.

Regreso a la idea con la cual abrí este apartado. Las investigaciones en las artes deben ser entendidas tomando en cuenta la personalidad, la mirada y la idiosincrasia del creador (Borgdorff, 2006). Por lo tanto, mis intereses, personalidad, identidad y subjetividad cumplieron un rol vital en la obra. De este modo, estos influyeron en la configuración del espacio de trabajo, la metodología empleada, la producción de la obra, la aproximación a la dramaturgia, la escenografía y a características del hecho escénico en sí. Consecuentemente, la configuración del *self* autoficcional que se enuncia se vio tocado por estos elementos. Por lo tanto, la reflexión que realizo en la presente tesis debe ser circunscrita y entendida a partir de la mirada que revelo sobre el hecho escénico y el proceso que lo originó.

2.2.2 El cuidado como perspectiva ética para la creación de una autoficción

Es interesante el hecho que durante la creación de *Mudanza Líquida* me haya topado con referentes teóricos y artísticos de manera fortuita; y es que durante todo trabajo creativo hay un poco de magia y suceden asociaciones que carecen de lógica racional. Por ejemplo, un par de meses antes de iniciar el proceso de creación-investigación empecé a leer *In a different Voice* de Carol Gilligan por cuenta propia. En esa lectura surgieron muchas preguntas en torno a mi manera de relacionarme con un otro y del valor que le asignaba a mi subjetividad en relación con mi experiencia de vida.

Luego, en el segundo ciclo académico del 2021, me volví a topar con Gilligan. Esta vez dentro del marco de mi proyecto de bachillerato, en el cual abordé el proceso de creación de *Ellas Nosotras*, dirigida por Analucía Rodríguez y de *Mudanza Líquida*, con el objetivo de identificar y contrastar las prácticas de cuidado en estas obras de autoficción. Esta perspectiva ética plantea entender el cuidado como un conjunto de prácticas y valores que se sustentan en relación, pues implican a un otro, y que tiene como meta el buen vivir (Flaquer, 2013; Gilligan, 2013). En esa línea, la particularidad relacional enfatizada en la ética del cuidado busca subrayar la interdependencia que tenemos con una otra de manera natural y positiva (Díaz, 2014).

Este periodo de reflexión y análisis fue revelador e interesante, por lo que no puede dejarse de lado en el desarrollo de esta tesis. Por lo tanto, a continuación, presento algunos puntos relevantes sobre el proceso de creación de *Mudanza Líquida* y la ética del cuidado.

Primero, ejercitar la escucha activa fue importante con el objetivo de prestar atención a aquellas preguntas y miedos que me atravesaban durante la experiencia de creación, ya sea dentro o fuera del espacio de trabajo. Esto ya que trabajar desde y con mis afectos, sueños, fantasías y experiencias fue parte esencial del proceso. De tal modo, resalto el reconocimiento y valoración de mis impulsos, así como la aceptación de las propuestas realizadas desde la escena, la negociación de las propuestas entre las miradas de los distintos roles, la consideración de los tiempos personales y el respeto de los límites como valores y prácticas de cuidado. En otras palabras, la perspectiva de cuidado se perfila como una necesidad ética para la creación de una obra que involucra al cuerpo como generador de estéticas y poéticas.

Segundo, la complicidad del equipo respecto a la obra se afianza al movernos bajo el paradigma de la ética del cuidado; esto dialoga con Flaquer (2013), quien señala que ejercer el cuidado posibilita el estrechamiento de los lazos. Ahora, sé que en este proceso estuve

solo, pero al cumplir diferentes roles tuve que negociar los límites de cada una de mis miradas durante la acción. Esto hizo que genere empatía y respeto hacia las decisiones que tomaba, pues sabía que no eran imposiciones sino negociaciones entre los objetivos de cada mirada y lo que la obra requería.

Tercero, la perspectiva de cuidado implica ir más allá de la esfera del trabajo y preocuparse por la integridad de la persona más allá de su labor en la experiencia escénica. Así pues, la compañía de mis amigas, novio, asesora y psicólogo fueron importantes. En esa línea, resalto que, si bien estaba solo en escena, los vínculos con las personas que mencioné se afianzaron durante el proceso de creación de *Mudanza Líquida*, así como mi relación con la obra y sus dimensiones.

Creo que adherirme a esta perspectiva ética propició que el proceso de creación-investigación se haga ameno, comunitario y liberador. Podía estar atento a lo que me sucedía y no paralizarme por el miedo porque realmente no estaba solo. De tal manera, con el transcurso de las semanas, mi cuerpo se encontraba más excitado y atento hacia la aparición de impulsos, ideas, deseos, recuerdos, sensaciones e imágenes en el cotidiano. No estaba seguro si estos se relacionaban con la performance, y no importaba. Sin embargo, algunas imágenes o sensaciones sí las podía conectar con el proceso que estaba viviendo. Por ejemplo, reaparecieron las fantasías de que mi casa se inunda completamente y que los cuartos de mi casa se transforman constantemente. En esa línea, registré los siguientes puntos en mi bitácora:

La presencia de una figura masculina como antagonista, termina muerto. Está todo oscuro, hay peligro de ser asesinado. Preservativos llenos de semen en el espacio y me los como. Puedo estar desnudo sin miedo ni angustia. Estar travestido cuando ya no puedo más con lo que sucede.

Algunas de estas imágenes fueron descartadas, pero otras fueron incluidas para la exploración escénica porque consideré que eran potentes y daban luces de algo que aún no sucedía y que era posible. En ese sentido, la casa bajo el agua, la matanza de lo masculino y el riesgo de ser asesinado, la desnudez, el travestismo y la imagen de comer semen fueron tomadas en cuenta para indagar en su potencialidad estética, poética y discursiva.

Para finalizar, ya que el cuerpo tuvo un rol vital durante el proceso de creación-investigación de *Mudanza Líquida*, escucharlo para luego responder de manera asertiva y efectiva desde la escena fue una decisión que conllevó a que me comprometiera a cuidarme más allá de mis ambiciones artísticas. Explorar desde el cuerpo me permitió romper los sentidos atados al aquí y el ahora para, a través del juego y la poética escénica, configurar otros en el allí y el entonces. Esta potencialidad del cuerpo performativo y el arte como rastro del pasado que abre un potencial futuro es abordado por Muñoz (2020). Además, este cuerpo comprometido con la creación posibilitó generar y articular una experiencia de autoficción. Por lo tanto, el cuerpo se vincula con todos los aspectos de la obra, inclusive la construcción del lugar escenográfico, en tanto este proceso estuvo estrechamente ligada con él. En ese sentido, el cuerpo en relación con el espacio y los objetos construía una poética y estética espacial.

El cuerpo atravesado por el paradigma de la liquidez generaba relaciones cambiantes y efímeras con los elementos colocados en el espacio. Como resultado, la configuración del espacio escenográfico se encontró atravesado por la liquidez en su dimensión poética y estética. En esa línea, pensar el espacio como una escenografía liminal es lo más pertinente.

2.3 Laboratorio

Luego de mostrar el plan de trabajo, abordar mi posición dentro la investigación y el cuidado como perspectiva de trabajo, considero que el devenir y la naturaleza del laboratorio

de creación, entendiéndolo como proceso creativo, podrán ser mejor comprendidos. Reconocer y aceptar mi presencia como parte fundamental del proyecto me permitió y permite reflexionar críticamente sobre el proceso vivido para así interpretar las decisiones artísticas tomadas. La aceptación de mi presencia como agente creador impregnó el laboratorio desde el primer momento, pues decidí conscientemente que mis intereses escénicos, académicos, poéticos y estéticos entren en vínculo con mi forma de entender el acto creador. La convergencia de estos elementos configuró el laboratorio; negarlo sería no aceptar la liquidez que impregnó el proceso ni mi búsqueda artística.

Ahora bien, señalo dos elementos cruciales para comprender este apartado. Primero, lo que aquí relato es un ejercicio de reconstrucción de los hechos y, por lo tanto, existen elementos de la experiencia que no están plasmados. Es imposible captar todo lo vivido. Además, información desaparece al momento de traducir el recorrido sensorial en palabras. De tal manera, propongo entender este ejercicio como una ficción, en el cual los vacíos han sido reconstruidos a través de la revisión de mi memoria personal, bitácora, carpeta de drive y de conversaciones de *WhatsApp*.

Segundo, el desarrollo del proceso de creación fue acompañado por espacios de diálogo donde abordaba el proyecto desde múltiples aristas. En ese sentido, rescato los encuentros con Alonso Herrera, mi psicoterapeuta; Lorena Pastor, mi asesora de tesis; Inés Bullard, mi amiga y artista escénica y Carlos Tamayo, cómplice y soporte. Sus presencias me permitieron reflexionar sobre mis decisiones, aventurarme a tomar riesgos, intervenir el espacio de trabajo e interpretar las decisiones poéticas y estéticas.

El momento previo a iniciar el trabajo escénico cumplió un rol fundamental en la configuración del estilo del proceso creativo. Meses antes de comenzar el laboratorio empecé a abordar desde diferentes ángulos las temáticas guías: la autoficción, el arquetipo del niño y la performance. Durante esta etapa leí artículos académicos y capítulos de libros relacionados

con estas temáticas para llenarme de información e identificar mis intereses. También volví a visitar mis referentes artísticos y revisé los apuntes en libros que, de alguna manera u otra, habían evocado mi historia de duelo o alguna característica del arquetipo del niño. Este tiempo también sirvió para poner en papel las preguntas que rondaban por mi cabeza. Por un lado, ¿cómo empezar el proceso de creación?, ¿cómo abordar el duelo de forma escénica?, ¿cómo quiero participar del proyecto? Si trabajo con personas, ¿cuáles son las implicancias en proponerles a las participantes la narrativa del niño para abordar sus procesos de duelo?

Por otro lado, me preguntaba si era válido la contaminación de disciplinas que la investigación sugiere. ¿De qué manera las nociones de la psicología analítica pueden ser insumos para la creación de una experiencia performativa?, ¿dónde trazar la línea divisoria en la que me puedo colocar entre ambas disciplinas?, ¿puede la psicología analítica ser fuente para interpretar el proceso creativo?

Estas preguntas, pensamientos, sensaciones y temores fueron acumulándose de manera paulatina en mi bitácora. Esta acción fue mi manera de actuar frente al deseo, aún no reconocido, de ser yo quien desarrolle el proceso tanto desde adentro como afuera de escena. Por lo tanto, entiendo a este tiempo previo como el necesario para cocinar el apetito que se manifestó algunos meses después en el marco de la segunda edición de *Bitácora Ciclo de Conferencias Performativas* dentro del *XX Festival Saliendo de la Caja* presentada el 2020.

En este espacio dedicado a la divulgación de investigaciones realizadas por tesistas de la Facultad de Artes Escénicas de mi casa de estudios, llevé un taller de metodología de investigación en artes escénicas con la artista chilena María José Contreras. En los días de trabajo compartidos con la artista investigadora caí en cuenta de que no solo algunas respuestas hacia muchas de mis preguntas éticas se resolvían al decidir entrar en escena. Si no que, además, mi afán por explorar el duelo a través de la autoficción empleando el arquetipo del niño se encontraba estrechamente arraigado con mi historia e intereses.

Como resultado, acepté el reto de hacerme cargo de mi deseo y casi de manera automática, las cosas comenzaron a caer por su propio peso. De tal manera, los apuntes efectuados en mi bitácora durante estos meses, que incluían temas de conversación surgidos con mi analista y amigas, fueron los puntos iniciales para trabajar. Es imposible no mencionar que la pandemia y la imposibilidad de reunirme con más personas para la creación facilitó la decisión de cumplir un rol líquido en el proyecto.

Tras haber encontrado respuestas tentativas a algunas de mis preguntas iniciales, empecé a buscar posibles detonadores para el laboratorio de creación escénica. Revisé fotos, leí documentos de mi familia e inspeccioné mis cajones en busca de objetos con carga afectiva. Todo muy bonito e interesante, pero no me llevaban al trabajo físico. Esta situación cambió sin previo aviso al iniciarse el trabajo escénico de forma espontánea, en respuesta frente a un episodio de angustia que viví mientras almorzaba solo en casa. Ese día dejé mi plato sobre la mesa, fui al cuarto de mi hermano, que había imaginado podía servir como sala de ensayo, y me puse a jugar.

Figura 1

Fotografía de la primera sesión de Juego el día 15 de abril del 2021



Nota: La habitación de mi hermano fue tomada, pero sus objetos personales no fueron retirados del espacio hasta varias semanas luego de iniciar el proceso.

Durante la primera sesión intervine el cuarto con algunos de los objetos que había identificado tenían carga afectiva. A estos se sumaron otros que aparecieron en mi mente de manera espontánea: la radio que usaba Betty, quien hasta antes de fallecer por COVID ocho meses antes de empezar este proceso, trabajó en mi casa por más de 15 años y se convirtió en mi cómplice de travesuras además de ser mi confidente; la urna de metal que contuvo las cenizas de mi mamá; la caja fuerte de mi abuelo recientemente fallecido; una rosa que me llevé del entierro de mi mamá; un cuchillo; maletas y la sombrilla de playa de mi mamá.

Con los objetos en el espacio, empecé a jugar a componer paisajes objetuales para que, de esta manera, emerja material sensible. Es menester señalar que empecé a hacer esto

de forma intuitiva; solo fui consciente de la noción en cuestión luego de terminado el proceso de creación. Este concepto propone “la construcción imágenes expresivas a partir de la composición de cuerpos humanos y objetos en escena, las cuales apelen a estructurar una dramaturgia visual. Estas imágenes no representan una copia mimética de la realidad” (Rojas, 2020, p. 70). Por consiguiente, a partir del juego de construcción y la relación con los objetos comenzaron a evocarse situaciones, deseos y sensaciones que sugerían la relación con un otro ausente. Identifico que desde ese lugar comencé a indagar la construcción del *self* autoficcional que sea capaz de sostenerse. La acción escénica, con su poética y estética como creadora de sentido.

A partir de estas primeras experiencias, caí en cuenta de que había encontrado en el juego una posibilidad para encuadrar todo el proceso creativo. En ese sentido, decidí apoyarme en este y en el reconocimiento de mis impulsos como elementos fundamentales para desarrollar la obra. Es crucial indicar que hago referencia al juego de forma similar a la que Schechner desarrolla el concepto de “play” (2013). De tal manera, al hablar de sesiones de juego o enfoque de juego, abarco múltiples actividades no estructuradas que la acción y el estado de juego propician. Así, los juegos que desarrollé durante las exploraciones carecían de reglas prefijadas y no se basaron en ejercicios preestablecidos. En algunas ocasiones leí los ocho estímulos escritos que llegué a formular en relación con las características del niño, para luego entrar al espacio y “hacer” hasta que en la misma acción aparezca el sentido del juego.

Por ejemplo, como indiqué anteriormente, acudí a fotografías para buscar algún impulso que me lleve a trabajar desde la escena. No encontré alguno directo. Sin embargo, una vez que entré en la lógica lúdica del proceso de creación, empecé a bailar antes y durante las sesiones. Fue en este momento que de manera intuitiva recurrí a las fotos seleccionadas para buscar qué me había llamado la atención. Descubrí que lo que me capturó fue cómo me

vestía y veía cuando estaba con mi familia y cómo lo hacía cuando estaba de fiesta luego de la muerte de mi mamá. Así, creé una secuencia de fotografías y videos que se complementaba con un set de música electrónica. En el espacio me desnudé, bailé mientras la secuencia de fotos y videos se proyectaba y comencé a probar diferentes conjuntos. Bailé por más de treinta minutos sin parar hasta que me llevé al límite, grité y empecé a hablar. Una vez terminada la exploración salí de la habitación y esperé algunos días para revisar lo que había ocurrido y determinar si alguna de las imágenes, momentos, palabras podían ser rescatadas. Así fue como el momento entre la escena uno y dos empezó a formarse.

De tal manera, luego de las sesiones revisaba varias veces el registro audiovisual para seleccionar los objetos, las imágenes, las acciones físicas y las temáticas surgidas que capturasen mi atención. A partir de estas me pregunté por las posibles rutas estéticas, poéticas y discursivas que sugerían y surgían, para de tal manera seguir explorándolas en la acción y no entramparme durante el proceso de investigación-creación. Por un lado, en relación con los objetos, resalto los siguientes tres. Primero, conservé las maletas, pues me evocaban al viaje planteado en la narrativa del niño y su simbolismo. Me entusiasmaba que hayan transitado por distintos países y dueños, convirtiéndolas así en objetos que “realmente” mediaban tiempos, personas y realidades. Así, estas, más allá de poder configurarse como metáfora en la obra, cargan potencial simbólico que pudo ser aprovechado para la construcción poética de imágenes complejas. En añadidura, en un plano concreto, las maletas permitieron modificar el espacio de forma sencilla y guardar objetos dentro de esta.

Segundo, en cuanto al cuchillo que se manipula en escena, considero que es elemento que genera tensión. Este objeto lo pienso en su potencialidad de unir dos polos opuestos: la vida y la muerte; acción que dialoga con las características del arquetipo del niño y con mi compleja relación con la muerte luego del fallecimiento de mi mamá. Al igual que la maleta, también me aproximé a esta como un símbolo. Tercero, la ropa. Este material me dio la

posibilidad de jugar con la dimensión performativa de la identidad y del género (Duque, 2010; Taylor, 2015). En añadidura, entendí la ropa como símbolo y como posibilidad para evidenciar el devenir y la potencialidad de lo que aún no es, pero que el cambio permite generar.

Por otro lado, tras analizar el contenido del juego, decidí quedarme con las siguientes ideas: la mudanza constante; el tránsito de un punto a otro; la muerte está en todos lados; *my queer ass*; revelación personal y del proceso creativo, masculinidades y la fragmentación de la identidad. Ideas, imágenes, sensaciones e impulsos que se vinculan con los objetos y mi acción con y sobre ellos.

Como primer intento para continuar con la exploración decidí escribir, a modo de retrospectiva, los hechos vividos hasta dos meses antes de la muerte de mi mamá. Esta aproximación a la creación fue agobiante, ya que intenté ceñirme a la realidad de lo acontecido. Por lo tanto, la imposibilidad de recuperar la integridad de los recuerdos y el impedimento de traducir con exactitud mis pensamientos en palabras me generó angustia. Afortunadamente, dejé esta vía de lado, pues no era beneficiosa para mi integridad mental ni promovía la creación escénica de ficción. No obstante, pasar por esta vía me ayudó a nutrir mi perspectiva sobre la construcción del relato autoficcional en tanto identifiqué que los sucesos reales debían ser tomados como detonadores más no como delimitadores. Es decir, ingresar al espacio de juego con ciertos sucesos en mente y dejar que se contaminen por las fantasías, los deseos, la memoria y el juego mismo. La estructura arquetípica tiene múltiples formas de presentarse y en su proceso de formación se encuentra la posibilidad de explorar este patrón.

De manera paralela, nuevamente revisé la teoría relacionada con el arquetipo del niño, así como la guía de análisis de narrativas visuales indicada en el primer capítulo. Además,

acudí a mis referentes artísticos mientras buscaba a través del juego con los objetos que la narrativa autoficcional vaya construyéndose. Todas estas sesiones fueron grabadas.

Unas semanas luego, caí en cuenta de que las temáticas que emergían, así como las dinámicas que se revelaban, proponían posibles rutas de exploración en relación con los impulsos físicos identificados durante las sesiones de juego. La ampliación e investigación de los símbolos en relación con el cuerpo en acción era parte vital, por lo que regresé al espacio y jugué a partir de la relación con los objetos y las sensaciones físicas identificadas. De esta manera, el hacer y la reflexión crítica como método de guía del proceso creativo se perfiló como ruta de trabajo. La segunda vía ganó fuerza. En ese sentido, la observación del juego escénico actoral y su posterior reflexión me permitió plantear una lista de insumos a explorar desde la escena. En este proceso presté especial atención a la repetición de temáticas, acciones físicas e ideas, pues las entendí como fijaciones que se perfilaban como puntos de ingreso para la apertura y configuración del *self* ficcional que sostendría a la narrativa autoficcional.

Acto seguido enumeré las acciones físicas realizadas, las temáticas identificadas y las ideas que se repetían en las sesiones de juego y, de forma paralela, realicé una lista con las características del arquetipo del niño y de su narrativa. No sabía qué estaba haciendo ni cuál era el objetivo, pero no me detuve. Luego de crear estas cuatro listas, decidí acudir a la retrospectiva truncada y empecé a agrupar el contenido de modo que obtuviese ocho títulos que condensaran impulsos temáticos para desarrollar a través del juego escénico de lógica autoficcional (ver tabla 2). Estas sesiones de exploración lúdica fueron registradas, observadas y analizadas con la gran meta de seguir configurando un *self* autoficcional que pueda generar un relato verosímil en sí mismo. Este proceso propició que la presencia que se enunciaba en la escena empezara a configurar características identitarias propias que sean viables en relación con el *self* de la autoficción que se revela en la acción performativa.

Tabla 2

Títulos que condensan los impulsos temáticos que fueron explorarlos desde el juego

Nombres asignados a estímulos
Muerte y caída
Que no pare la fiesta
Contra gravedad
Tu forma no es la correcta
Arte y forma
Ataque identitario
Uno / Varios
Fluidez continua

Tal como indiqué al inicio, la reconstrucción reflexiva de este proceso de creación-investigación es posible gracias al uso de mi bitácora, videos y chat de WhatsApp como métodos de registro del complejo y cambiante proceso creativo. Rescato la utilización de la bitácora como herramienta para capturar datos concretos, sensibles y reflexivos, ligados o no a la exploración. De tal manera, ahí anoté la hora de inicio de la sesión, cómo me encontraba a nivel emocional y físico, y qué tenía ganas de hacer. También registraba los aspectos que habían llamado mi atención durante el trabajo; qué y cómo había ocurrido. Por último, escribía qué elementos, ideas, reflexiones, acciones, preguntas y situaciones podían seguir siendo explorados.

En cuanto al registro de los ensayos, estos fueron almacenados en una carpeta de Google Drive compartida con Lorena. A este almacén regresaba constantemente para observar el material que generaba. Esta carpeta fue importante durante el proceso, pues era el puente de comunicación que tenía con mi asesora debido a las condiciones de trabajo pandémicas. En concreto, la conversación y el análisis del material de la mano de Lorena me ayudó a identificar y darle forma a temáticas que subyacían a las temáticas que había reconocido en soledad. Juntas encontrábamos fuente de energía para explorar. De tal forma, reconocí la masculinidad, mi relación con el cuerpo, la pulsión de muerte y el género como elementos energéticos cruciales. Los hallazgos, las interrogantes y las reflexiones que surgían

de las sesiones con Lorena las escribía en mi bitácora. En caso alguna reflexión o pregunta apareciera en cualquier otro momento, recurría al chat que tengo conmigo para mandarme un audio. Este ejercicio fue realmente favorable porque pude acompañar mi proceso creativo y darle forma a mis sensaciones e intuiciones. La reflexión crítica en conjunto como método de guía del proceso creativo.

Tal como mencioné, el desarrollo de las escenas se basó en la exploración de las asociaciones entre las características del niño con episodios de mi experiencia de duelo a través de la mirada del juego, prestando atención al cuerpo para así construir la narrativa autoficcional. Sin embargo, al usar la palabra hablada como elemento central, caí en cuenta de que me era necesario contar con un guion escrito para trabajar mejor. Como resultado, el texto surgió de la selección consciente de las palabras surgidas en el juego. Hacerlo ayudó a generar un cierto grado de distancia respecto al *self* autoficcional que se enunciaba para así potenciar las metáforas e imágenes textuales. Luego, las barreras y el distanciamiento se diluían al encarnarlo y el proceso de configuración continuaba.

Es vital señalar que el texto fue trabajado como guía del viaje y no como restricción de este. En ese sentido, su función era contener el recorrido y la performance, más no limitar las posibilidades que surgían al momento de la ejecución. Tal y como postulo entender los arquetipos. Tras algunos días de trabajo escénico, en donde el texto fue amarrándose con acciones físicas, decidí que quería compartir la performance con alguien.

Este primer encuentro presencial fue vital, ya que hasta ese momento todo el trabajo escénico había ocurrido en soledad, aunque acompañado a la distancia por Lorena. Para esta primera socialización invité a Mónica, hermana del alma, y antes de arrancar la pasada le comenté el estado de la performance. Percibir su presencia en el espacio fue crucial; me sentí más motivado para accionar y su cuerpo me arrojó información sobre la propuesta y el tipo

de vínculo que esta proponía. Para mí fue significativo este momento porque sentí que la performance cobraba sentido y potencia en cuanto hubiese otro cuerpo en el espacio físico.

Cuando terminé de mostrar el material tuvimos un momento para conversar. Así, resalto la implícita confirmación de que la performance sugiere un viaje. Esto me llevó a regresar al texto y hacer los ajustes necesarios para potenciar la metáfora, además de descartar algunas partes y regresar al estado de juego para crear los engranajes entre una escena y otra. En este momento sentí que era necesario transformar el espacio para que dialogue con la obra.

Tomando el título de la obra como guía, que no sé bien cuando surgió, me senté a diseñar la escenografía. En este proceso acudí a Carlos para conversar sobre las sensaciones que quería suscitar a través del espacio. Este ejercicio fue retador, pues requirió verbalizar mis decisiones estéticas. Luego de discutir por más de una hora, acepté algunas de sus propuestas y descarté otras; a veces hay que ser necio y defender las ideas.

Después de revisar el depósito de mi casa, donde encontré algunas brochas y algunos baldes de pintura en buen estado, fui a comprar los materiales que necesitaría para la intervención. Este proceso fue desafiante, pues nunca había hecho algo similar. No sabía muy bien por dónde empezar, pero con el apoyo de Carlos pude resolver los problemas técnicos y de composición. Fueron tres días seguidos de trabajo manual que decantaron en el espacio escénico que contiene y constituye a *Mudanza líquida*. No obstante, es importante señalar que la composición final del espacio como se muestra en el video registro fue construyéndose de forma paulatina hasta el día de la grabación.

Figura 2

Habitación durante las primeras semanas de exploración

**Figura 3**

Habitación lista para empezar el proceso de transformación

**Figura 4**

Habitación durante el proceso de transformación



Al poner en marcha este proceso de creación me topé con *Saturday Night Thriller*, libro homenaje a Giuseppe Campuzano. El fallecido artista peruano postula entender nuestra identidad colectiva como una nación travestida a través de reflexiones que toman a la sociología y filosofía como ejes de su trabajo (Campuzano, 2013). Este libro cobró importancia en el proceso de creación-investigación en el momento en el cual identifiqué a la masculinidad como un elemento energético central de las fijaciones que emergían en la escena. Si bien la construcción de la identidad masculina en oposición a la femenina ha generado tensión en mi experiencia de género, entender su configuración como un acto intrínsecamente travestido permitió explorar qué valores y significados asocio a mi experiencia como hombre desde una perspectiva lúdica y fantasiosa. De tal manera, cuestionar las enseñanzas y las formas que el sistema heterosexual imprimió en mí, permitió resquebrajar el “orden natural y real”, en el cual el hombre heterosexual es la identidad legítima que norma los cuerpos. Así, a continuación, paso a encadenar el trabajo de Campuzano con mi proceso creativo.

Primero, es fundamental resaltar la aproximación que el artista sustenta respecto al Museo Travesti del Perú y su lugar en el contexto artístico. En ese sentido, el artista señala que, si bien la nomenclatura “museo” contextualiza al proyecto en el contexto moderno, el cual posibilita la clasificación del cuerpo del travesti, la propuesta toma a la postmodernidad como eje epistemológico. Como resultado, la subjetividad es un elemento central, que permite dialogar con la teoría *queer* y cuestionar las clasificaciones estáticas (Campuzano, 2013). Mi indagación haya eco en tanto la naturaleza de las investigaciones en las artes toma a la subjetividad como elemento que no puede ser suprimido y cuestiona las clasificaciones cerradas, objetivas y atadas al aquí y al ahora. Además, ya que la subjetividad cumple un rol en la construcción de una narrativa y *self* autoficcional, tiendo puentes entre el proceso de autoficción y la configuración de un *self* travesti.

Segundo, Campuzano postula entender “El travestismo como (una) deconstrucción de los mecanismos de la identidad cuya naturaleza es la incertidumbre” (2013, p. 67). Así, establecí relación entre el travestismo y el ejercicio de autoficción, pues ambas repiensen la identidad a través de la incertidumbre en la relación con el observador. Esta asociación haya eco en la entrevista que Soto (2017) le realiza a Blanco y en el cual este último indica que “el travesti de alguna manera interviene sobre su cuerpo transformándolo, poetizándolo, haciéndolo que sea otra cosa; me parece que esa es la riqueza de la autoficción” (pág.8).

En esa línea, Campuzano propone que la identidad travesti tiene la facultad de complementar lo masculino y femenino en un solo cuerpo, lo cual abre una tercera vía de vastas posibilidades expresivas (Campuzano, 2013). De tal forma, relacioné que en este acto performativo de (des)(re)construcción identitaria resonaba la característica de mediación de opuestos presente en el arquetipo del niño. El travesti como disolución de los límites genéricos.

Como consecuencia, y sin pensarlo mucho tiempo, empecé a travestirme casi todos los días. No sabía si entraría en la obra o cómo lo haría, pero eso no me parecía importante en ese momento. La consigna era jugar y seguir mi intuición a cabalidad para luego decidir si las propuestas funcionaban. Fue muy divertido e interesante aprender a maquillarme; bailar en mi cuarto; caminar por mi casa estando transformado y llamar a mis amigos que hacen *drag* para que me enseñen sus trucos y ponernos al día. La creación de Marina Chevita – el nombre de mi *self* travesti – fue un respiro a lo largo del proceso de creación. Ella me permitió jugar constantemente, entender corpóreamente la construcción de una ficción y asumirla a cabalidad, así como determinar qué aspectos de mi identidad masculina son guiños travestis creados por la ilusión y la fantasía. Así, sin darme cuenta, la presencia de Marina fue central para la exploración de la masculinidad y la comprensión de la lógica autoficcional. Ella se ganó su espacio en la obra, por lo que la cuarta escena es suya. Esta nunca fue escrita

en representación de que las palabras, representación estática del pensamiento, no pueden captar la totalidad de las identidades *queer* y, por lo tanto, estas deben ser entendidas a través de su acción performativa. Además, ella funcionaba mejor sin texto escrito y lo que hice con el transcurso de las pasadas fue establecer una escaleta de acciones.

Por algunos momentos quise soltar la indagación travesti, pero la intuición de integrar a Marina Chevita se reforzaba al conversar con Carlos, Lorena e Inés, quienes me motivaban a seguir explorando. Que Carlos me haya regalado el libro *Legendary Children: The First decade of Rupaul's: Drag Race and the last Centtury of Queer Life* también cumplió un rol importante en la toma de esta decisión. Este libro realiza una genealogía sobre este *reality show* en relación con la cultura *queer*. Los autores del libro señalan que, la historia *queer* está llena de personas que pusieron sus cuerpos en peligro porque estos son la primera línea de resistencia frente a la opresión (Fitzgerlad & Marquez, 2020). Esta idea del cuerpo como lugar de lucha resuena en Kogan, quien lo reconoce como “un medio y símbolo de transgresiones, de protesta y resistencias” (1993, p. 43).

De tal manera, travestirme me colocaba en una zona de juego, resistencia y riesgo en el cual al satirizar las formas de lo que implica ser y relacionarse como hombre y mujer se abría la posibilidad de denunciar las reglas del sistema heterosexual. En adición, Marina Chevita se perfilaba como punto para ampliar la discusión en torno a la identidad, la lógica binaria del género, la violencia y las posibilidades expresivas de la masculinidad. Esta decisión representó plantearme cuestionamientos éticos porque surgió la posibilidad de que la lectura sea: un hombre gay blanco cisgénero que utiliza a la feminidad de forma utilitaria y efectista. Una vez más, respondí desde el compromiso con el discurso que enunció. Mi cuerpo es el creador y Marina parte de este territorio; es real en cuanto se circunscribe a este y es generada desde la vulnerabilidad y la honestidad.

Al contar con un borrador de la estructura de la obra, analicé el contenido de las cinco escenas trabajadas. En esta revisión me topé con el hecho de que la relación, la distribución y el abordaje de las temáticas planteadas en un inicio en ocho momentos se habían reorganizado en cinco; nuevamente sin haber sido plenamente consciente de cuándo sucedió esto. En la tabla 3 contrasto los nombres que asigné a los ocho estímulos, luego de amalgamar las características del arquetipo del niño con mi historia de duelo y las asociaciones que establecí en relación con sueños, fantasías y miedos con los cinco títulos asignados a las escenas de la performance.

Tabla 3

Transformación de los estímulos a escenas

Nombres asignados a estímulos	Escenas finales
Muerte y caída	Bienvenidx
Que no pare la fiesta	Fiesta
Contra gravedad	Matar al Padre
Tu forma no es la correcta	Marina, la médium psicoanalista
Arte y forma	Libro Abierto
Ataque identitario	
Uno / Varios	
Fluidez continua	

Consideré que el material creado era suficiente, pero ¿cómo ordenar las escenas?, ¿qué comunican cada una y qué dicen ensambladas? Estas preguntas fueron conversadas con mi analista, Lorena e Inés. Las diferentes miradas que proponían sobre un mismo hecho nutrían mis posibles respuestas. Un día cualquiera Inés pasó por mi casa y le pedí ayuda. Llevé cinco post-its al cuarto y escribí en ellas los nombres que le había dado a cada escena. Sentadas sobre el suelo, conversamos sobre el contenido de cada momento y qué etapa del viaje se sugería en este en contraste con la narrativa del arquetipo del niño.

Esta discusión implicó tomar decisiones importantes, pues el orden del relato influiría en la manera en la que las personas percibirían la obra. Durante este proceso pensé en el

material que había sido descartado, pero lejos de angustiarme supe que de alguna manera u otra lo explorado estaba presente en la historia y en mi cuerpo.

Tras ordenar las escenas de forma que dialogasen con la estructura narrativa del niño y se promoviera la comprensión, la coherencia y la sostenibilidad del relato, que intrínsecamente se vincula con el *self* autoficcional que lo enuncia, los textos fueron impresos, ordenados y engrapados. Acto seguido, regresé a la escena y, tomando al texto como estructura abierta e incompleta, me planteé recuperar la frescura e impulsos. Esto llevó a que las escenas fueran engranándose una con otra, así como descubrir y ajustar detalles en la historia. El hacer y la reflexión crítica como método de guía del proceso creativo.

Estuve a gusto con el trabajo realizado hasta que vi una pasada grabada de todo el material y fue terrible. La performance carecía de movimiento espacial y esto hacía que sea aburrida y tediosa. Como respuesta, me senté en mi escritorio a configurar una partitura de movimiento. La elaboración de los planos espaciales tomó dos días y fue enriquecedor, pues me permitió componer de manera consciente. Luego, con la partitura en mano, regresé al espacio para memorizarla y efectuar ajustes. Esto requirió de mi capacidad de análisis para evaluar en tiempo real las propuestas hechas previamente, así como de mi creatividad para replantear los movimientos planteados en el diseño hecho desde la mesa. Este momento fue relevante para la configuración de la obra, pues también implicó ligeros cambios en la estructura y partitura de acciones y movimientos. Después, dejé el texto con las modificaciones y las anotaciones de lado y seguí con las pasadas.

Tras algunas semanas de trabajo en soledad, me animé a invitar a Carlos para que vea la obra. Fue algo similar a un preestreno con público. Tal como sucedió en la primera socialización, el encuentro físico me sirvió como un *boost* de energía, así como para identificar los aciertos y los desaciertos. Luego conversamos sobre las sensaciones que la performance le había generado. Durante las últimas semanas de ensayos reconocí que la

necesidad de contar una estructura que posibilite la ruptura de esta había sido una búsqueda inconsciente a lo largo del proceso. De este modo, con el texto escrito, la partitura de acciones físicas y la partitura de movimiento, me centré en pasar la performance y jugar entre y con los límites establecidos.

Para la grabación de la performance le pedí ayuda a personas cercanas al proceso. Así, convoqué a Inés, Carlos y Mauricio, un amigo de la universidad. Primero, tuvimos un día de ensayo técnico en el cual compartí con ellas la estructura de la performance, haciendo hincapié en la partitura espacial. Durante este ensayo, Inés y Mauricio, quienes fueron las camarógrafas, propusieron estilos diferentes de grabación. Este encuentro creativo con compañeras artistas fue motivador, por lo que luego de escuchar sus propuestas y conocer el por qué de sus decisiones de estilo para la grabación, acepté que registren la performance siguiendo sus lineamientos. Esto respondió a la confianza que tengo en el trabajo que realizan, así como por la emoción que significó vincularme con creadores durante el proceso que mayoritariamente sucedió en soledad.

Segundo, el día de grabación terminamos de cuadrar las luces y explicarle a Carlos, quien las iba a manejar, qué hacer. Considero que este día marca uno de los hitos en el desarrollo del proyecto, pues por primera vez la performance sucedió con más de dos personas presentes. Por último, ejecuté la edición del video registro del *work in progress* de *Mudanza Líquida* en aproximadamente diez días; usando IMOVIE porque mis habilidades en edición no son muy buenas. Revisar los videos grabados por Inés y Mauricio para engranar las tomas representó un aprendizaje en sí mismo. En retrospectiva, reconozco que haberles dado libertad para decidir el estilo de grabación influyó fuertemente la estructura narrativa visual final de la performance. Este punto será abordado más adelante.

Capítulo 3: Construcción de sentido y narrativas en la performance

El presente capítulo tiene como meta abordar el proceso de construcción de sentido experimentado durante la creación de la performance. Para ello, propongo reflexionar desde la liquidez como paradigma de creación y sus alcances poéticos, éticos y discursivos. Luego de abordar la liquidez, discuto sobre la palabra y el juego como principios fundamentales para la configuración de sentido. Por último, desarrollo una reflexión en torno a las dos narrativas fuerza identificadas en *Mudanza Líquida*.

3.1 La liquidez: paradigma para la generación de sentido

Es pertinente mencionar que la escritura de este y el siguiente capítulo ha sido un desafío, pues supuso desvincular el acto performativo en unidades aisladas para facilitar su manejo y observación. Esto también supone un reto para ti porque si bien podrás entender la reflexión que hago, es necesario amalgamar los puntos a través de la vivencia de la experiencia performativa para comprender las dimensiones abordadas. Para alcanzar el objetivo en cuestión, desarrollaré líneas de reflexión en torno a la liquidez como paradigma de pensamiento, así como principio estético y poético que atraviesa toda la obra, en tanto la estructura, las formas, los contenidos y la narración se encuentran estrechamente vinculadas a este.

Tal como lo he indicado anteriormente, encuentro que la autoficción artística tiende puentes con nuestra experiencia en sociedades líquidas de consumo. Esto principalmente porque la identidad y el *self* que se enuncian en las autoficciones parten del reconocimiento de que estos no son estáticos, sino que mutan constantemente y que se valen de herramientas y estrategias para su transformación. Sin embargo, lejos de limitarse como una particularidad formal del género artístico en cuestión, la liquidez representa una noción y principio que impregnó de manera orgánica la construcción poética, estética y discursiva de la obra. En ese

sentido, desarrollar el surgimiento y reconocimiento de la liquidez en el proceso es pertinente para luego analizar de qué modos esta noción articula e impregna las dos narrativas identificadas: la mudanza y la masculinidad.

En primer lugar, la liquidez se hace presente a nivel poético a través de la palabra, específicamente en el uso simultáneo del lenguaje en su dimensión prosaica y poética. Como resultado, durante la acción escénica se sugiere a los espectadores jugar con los múltiples significados de las palabras. Esta estrategia es interesante porque le confiere al espectador un rol activo, en tanto todo acto creativo conlleva a la destrucción de significados para asignar nuevos. En consecuencia, si bien durante la obra propongo la resignificación continua de las palabras, es en diálogo con los espectadores que se cumple el objetivo final: afectar la estabilidad de los sujetos y presencias evocadas en escena, en las cuales me encuentro yo, y del relato en el cual recae la acción. Esta particularidad propicia el diálogo entre ideas que se contradicen, amplían las posibilidades expresivas o no terminan de ser precisas. No obstante, esto no generaría molestia en las espectadoras, en tanto la convención invita a posicionarse como agentes creativos inmersos en un mundo en el cual la liquidez es una condición dada. Esta dimensión lingüística será abordada a profundidad en el apartado que reflexiona sobre la mudanza como narrativa emergente.

En segundo lugar, la liquidez atraviesa íntegramente la dimensión estética de la obra. Por un lado, resalto que la configuración del espacio y la escenografía pueden ser leídos bajo este modelo de pensamiento y experiencia, en tanto los límites entre estos dos se han fusionado y no es posible establecer una distinción. En esa línea, es posible señalar que el lugar donde sucede la acción se presenta como una zona liminal, pues se ha fundido los límites entre el cuarto como espacio doméstico y el espacio donde sucede *Mudanza Líquida*. De tal manera, el espacio doméstico rehabitado por el cuerpo en acción y cargado de elementos simbólicos diluye los límites entre el espacio teatral y el cotidiano. En *Mudanza*

Líquida el espacio performa a través de la dinámica entre la escenografía y el cuerpo, por lo que esta relación constituye y conforma la obra. Este aspecto es discutido más adelante. Por otro lado, la liquidez también se manifiesta de manera estética en el uso de la ropa, maquillaje y movimiento del cuerpo. De tal manera, el cuerpo vestido y decorado se presenta como un territorio que fluye entre posibilidades expresivas y diluye categorías estáticas de género. El travestismo como manifestación estratégica de la capacidad de fluir y redefinir la identidad. Este planteamiento es reconocible a través de la del cuerpo en acción y se encuentra íntimamente vinculada a la narrativa de la masculinidad.

En tercer lugar, y en diálogo con los dos elementos previamente indicados, la liquidez impregna el discurso enunciado a lo largo de la performance. Por consiguiente, propongo el razonamiento no lineal, fluido y difuso en el cual los conceptos, las ideas y los sucesos cambian, se contradicen constantemente o incluso no postulan un cierre. Esta posibilidad la brinda el carácter liminal presente en la performance. En suma, es necesario tener en mente la dimensión discursiva en torno a la mudanza y a la masculinidad para así hallar las luces poéticas y estéticas que revelan la liquidez como principio paradigmático de creación.

En esa línea, sugiero entender la liquidez como paradigma de pensamiento y creación, en tanto mi cuerpo, en su dimensión objetiva y subjetiva, se circunscribe a la modernidad líquida, llamada así por Bauman (2020). Por consiguiente, encuentro relación entre esta propuesta conceptual y el arquetipo del niño en dos puntos. Primero, al tomar la lectura que postula a los arquetipos como fenómenos emergentes, postulo entenderlos como fenómenos líquidos cuya forma fluye y muta con el tiempo sin perder su esencia. El arquetipo es un patrón de representación que emerge de sus posibilidades y no de su limitación (Hogenson, 2004). Segundo, la liquidez supone un potencial creador, ya que no está atado al campo inerte del ahora, si no más bien su energía y esencia se dirigen a la futuridad. Esta característica abre la posibilidad de pensar al ser líquido como mediador de lo que es y aún no es, pero

puede ser. Es decir, entender al ser como aquel que puede fusionar opuestos; particularidad esencial en la simbología del arquetipo del niño.

En ese sentido, al inicio del proceso reflexioné en los opuestos presentes en mi vida, cómo estos se vinculaban conmigo y si es que acaso mi presencia y accionar diluía sus límites. De esta reflexión emergieron como ejes temáticos transversales de la performance: la familia, el género y la muerte. Presentes en la narrativa de la masculinidad y la mudanza. La acción del *self* autoficcional en *Mudanza Líquida* articula narrativas que sugieren un cambio en la forma de entender y experimentar la familia, el género y la muerte. Por lo tanto, durante la obra el *self* es aquella presencia que posibilita articular lo que es con lo que aún no es, pero puede serlo. Vinculo este punto de la discusión con el trabajo de Muñoz (2020) en relación con la futuridad *queer*.

En este proceso el trabajo con el arquetipo del niño sirvió como fuente inagotable de temáticas, símbolos y comportamientos a explorar a través de la acción física y desde la asociación libre con las fantasías, los sueños y los miedos en el espacio de juego. Enfatizo en la complejidad que representa analizar por separado las unidades de sentido que componen la narrativa escénica. No obstante, este ejercicio permite desagregar las capas de significado presentes en estas unidades.

3.2 La palabra y el juego como principio de construcción de sentido

Es relevante discutir el lugar que el juego y la palabra tuvieron y tienen en la obra como perspectivas y puntos de partida para la creación y generación de sentido, pues a partir de estas fue posible la identificación y la reflexión en torno a la liquidez y su relación con la narrativa de la masculinidad y la mudanza. Ahora, resulta imposible ignorar mi comprensión hacia la experiencia de duelo, pues esta tiñó directamente el proceso creativo, que a su vez configura la esencia de la obra. De tal manera, considero que una arista importante sobre el

duelo recae en el proceso que nuestro *self* realiza en relación con la ausencia del otro con el objetivo de hacer sentido frente a la muerte y asegurar su estabilidad en el tiempo.

Este ejercicio involucra la movilización de algunos pilares que conforman nuestra estructura identitaria, ya que implica un complejo reajuste de la narrativa personal. Encuentro que esta particularidad del duelo se relaciona con el carácter liminal de la narrativa en elaboración, puesto que esta debe ser capaz de articular tanto la ausencia física del ser querido, como su presencia psico-emocional. En este complejo proceso las fuerzas que mantienen unido a nuestro *self* están en constante juego y desbalance. En ese sentido, crear una narrativa que integre la ausencia de un ser querido es necesario para moverse hacia el equilibrio y así recuperar el sentido integrador en nuestra caótica experiencia humana. Siempre tendemos a la regulación, y al caos.

De tal manera, entendiendo la búsqueda del sentido como una constante necesidad. Ahora, si bien este es un anhelo de todas las personas, hacerlo desde y con el cuerpo en acción supone una manera particular de entender nuestra experiencia humana. Me adhiero al entendimiento del cuerpo como *locus*; circunscrito a una historia personal, social e histórica, como el lugar potencial desde el cual emerge el sentido (Kogan, 1993).

En esa línea, *Mudanza Líquida* plantea dos capas de lectura en relación con la búsqueda de sentido a partir del cuerpo como camino para articular las experiencias. Primero, la performance puede ser entendida como el resultado del proceso de generar sentido a través de recursos artísticos escénicos ligados a la lógica de la autoficción. Segundo, la ejecución de la performance revela de manera encarnada el proceso de articulación del relato liminal, así como algunas de sus características. A la luz de estos puntos, tanto el proceso de creación como la performance en sí pueden entenderse como un laboratorio abierto en el cual el proceso de generar sentido se revela. Por consiguiente, la manifestación de las

contradicciones, las ambigüedades, la destrucción de los significados y los vacíos en el relato son bienvenidos en cuanto son elementos claves del proceso en cuestión.

La búsqueda por encontrar sentido a la muerte de mi mamá fue el origen de esta creación-investigación. Pero, durante el proceso, otras interrogantes aparecieron y por momentos ganaban protagonismo. Por lo tanto, el sentido se fue generando de forma sorpresiva a través de la aceptación y desarrollo de mis fantasías, miedos, sueños y símbolos en la historia. En este proceso los sentidos de las palabras, los conceptos y los episodios personales empezaron a romperse, flexibilizarse y contradecirse. Sin embargo, a medida que lograba articular un *self* autoficcional con un relato coherente en sí mismo desde su accionar, el sentido empezó a generarse. Así, el Sebastián autoficcional, sus particularidades identitarias y el sentido que se genera en *Mudanza Líquida* es válido y coherente en sí mismo. En ese sentido, en la última escena menciono:

En este proceso [de creación] me topé con muchos sin sentidos: colisioné con momentos donde los recuerdos parecían haber sido devorados por el olvido, con instantes donde los recuerdos parecían fantasías, con ocasiones donde la carga afectiva difuminaba el recuerdo e incluso con intentos inconscientes por modificar lo vivido... Del sinsentido emergió esta obra...

Por lo tanto, enfatizo en la importancia del juego como principio vital en el proceso de asignar sentido. Es a través de esta premisa que la acción escénica puede desestructurar los significados sin que nuestro *self* se vea completamente amenazado y levante barreras impenetrables para crear. En este proceso lúdico, la dimensión poética y estética de la escena en su código autoficcional se configuran como rutas para revelar el proceso de ruptura de sentidos y proponer otros. Los aprendizajes que menciono aquí fueron posibles, en tanto el juego estuvo presente a lo largo de todo el proceso creativo. Sí, hubo dificultades para crear desde mí y se levantaron barreras, pero la seguridad de que el espacio se configuraba para

contener el nuevo relato, así como el cuidado hacía para conmigo, permitieron que esta premisa de creación envuelva todo, mi cuerpo esté dispuesto a la creación y el contenido emerja con mayor libertad.

Finalmente, el juego también tiñe la performance en tanto la entiendo como proceso abierto y continuo en el cual es posible que existan cambios de reglas durante su ejecución. Así, aunque existe un texto escrito, este es visto como las reglas de juego que puedo romper siempre y cuando mi cuerpo en acción lo requiera. Me parece interesante y relevante que en la escena cuatro, cuando aparece Marina, haya decidido prescindir de las palabras fijadas porque esto benefició que la lógica de juego se haga presente con mucha fuerza, tome el control e invada el momento. Esta decisión emergió durante el proceso de creación y me hizo sentido, ya que, si bien la hoja está en blanco, la acción performativa la completa. La presencia de Mariana subvierte las reglas “institucionales” y el texto se transforma en un elemento que carece de importancia para transmitir su esencia.

3.3 La Mudanza: la liquidez en la palabra

Mi subjetividad tiene un rol importante y por consiguiente también atraviesa la forma de entender las temáticas y narrativas surgidas. Para realizar esta parte del documento fue necesario volver a ver la performance; esta vez centrando mi atención en el contenido generado. Además, el diálogo con personas fue una parte vital, pues sus comentarios y apreciaciones me permitieron desarrollar la reflexión que plasmo a continuación. De tal manera, abordaré la narrativa de la mudanza.

Inicio este recorrido por el establecimiento del título de la experiencia escénica como hito relevante. No recuerdo cómo ni cuándo estas dos palabras se amalgamaron, pero casi en modo de epifanía, el nombre de la experiencia se condensó luego de una sesión durante el

laboratorio de creación. Al inicio no le di importancia, pero luego reflexioné sobre sus posibles lecturas.

Por un lado, la palabra mudanza me propuso interesantes y cautivadores estímulos poéticos y estéticos. En cuanto a la dimensión poética, la imagen de la mudanza dialogaba con el proceso creativo que estaba viviendo, además de hacer eco con la experiencia de duelo que aborda en la obra. Esto me remitía a la simbología del arquetipo del niño en cuanto este sugiere un viaje. En añadidura, la mudanza es una acción que tiene el potencial de mediar o unir dos puntos lejanos, así como implica un cambio de estado y abre la idea de futuro más allá del aquí y el ahora. En contraparte, y vinculada con la dimensión estética, mi impronta en el espacio escénico remitía a la sensación de tránsito y movilidad.

En relación con la primera dimensión, al inicio de la obra planteo entender la mudanza como metáfora del continuo viaje que significa vivir. No obstante, su variada utilización en las imágenes textuales durante el transcurso de la performance complejiza esta noción. En consecuencia, propongo entender la metáfora en relación con el devenir del ser; similar a aquel propuesto en el aforismo del río de Heráclito. Esto ya que, debido a la temática de la obra, se abría el campo poético para pensar la dimensión liminal entre el ser y el estar. La mudanza como metáfora del cambio, de la adaptación, de la aceptación.

Imaginemos. Súbete el avión conmigo. Nacimos y vivimos en Latinoamérica. De tal manera, podemos afirmar que somos latinoamericanos. Pero, si nos vamos a Europa, durante el proceso de mudanza estaremos en una zona liminal entre dos puntos y aunque continuemos siendo, ¿podríamos imaginar que somos menos latinoamericanos?, ¿existe dependencia entre el ser y estar? Comprendo si crees que este postulado carece de sentido y te parece una estupidez, sin embargo, esta asociación entre el estar y ser fue un elemento importante para configurar la dimensión poética, estética y discursiva propuesta en la narrativa de la mudanza.

Ahora permítete imaginar que existe una posibilidad de cambio. ¿Quién eres en esas horas de vuelo? ¿Dónde estás? ¿Cómo te vinculas con el lugar que ya no está? ¿Continuará siendo parte de ti, aunque ya no estés? ¿Cómo eres ahora? ¿Cómo te presentarás al llegar a un nuevo sitio? ¿Es factible dar un margen de reinención al mudarte, aunque sea por un instante?

Te invito a hacer nuevamente este mismo ejercicio, pero esta vez ten en mente que esos puntos son personas y que una de ellas ha fallecido. ¿Quién eres en las horas luego de su muerte? ¿Dónde estás sin esa persona? ¿Cómo te vinculas con la persona que ya no está? ¿Continuará siendo parte de ti, aunque ya no estés con ella? ¿Cómo eres ahora? ¿Cómo te presentarías al toparte con una nueva persona? ¿Es factible dar un margen de reinención al conocer a una persona?

La palabra liquidez me remitía al agua, y a su característica física de carecer de forma definida. Esta asociación me remonta al devenir del ser, que otra vez dialoga con el aforismo del río de Heráclito. No obstante, esta vez la noción se contamina con las características del ser inmerso en las sociedades líquidas de consumo: el cambio constante y la incapacidad de formar identidades estables (Bauman, 2020). Al permitir la libre asociación de ideas y aceptar la contaminación entre aproximaciones, existió una colisión en torno al devenir y, por lo tanto, del ser. Sin embargo, lejos de significar un error epistemológico, se abrió espacio para la exploración poética y estética desde el campo de las artes escénicas. Así, en *Mudanza Líquida* postulo el devenir del ser- y del estar- como un fenómeno líquido, cambiante, que carece de forma definida y que transita por opuestos.

En esa línea, el uso del lenguaje se posiciona como una manera de investigar posibles respuestas y generar nuevos sentidos. Ahora, es importante indicar que este proceso empieza por el cuestionamiento y la destrucción de los sentidos preestablecidos. La utilización simultánea de la palabra mudanza, así como expresiones que indican movimiento, en modo

prosaico y poético, fueron necesarias porque aportan a la configuración del aspecto liminal del género autoficcional en tanto propician que sentidos sean inestables y oscilen entre la realidad y ficción. Esto decanta en el hecho de que en la obra ocurran momentos en los cuales los espectadores pueden confundirse respecto a los eventos narrados, así como la veracidad de los movimientos temporales y espaciales. El lenguaje promueve la (des)(re)construcción de sentidos y de tal manera, se vincula con la memoria y otro para su configuración. Este punto encuentra eco en Blanco, quien menciona que el ejercicio autoficcional consiste en propiciar la generación de vacíos en el relato para que la ficción irrumpa. No obstante, lejos de entender a la ficción como mentira, se propone entenderla como aquello que está en el campo de lo posible (Blanco, 2018).

Por consiguiente, considero que el uso mixto del lenguaje favorece la articulación de una narrativa autoficcional en la cual la estabilidad siempre está en juego. En esa línea, empleo la palabra mudanza en su dimensión poética, luego en la prosaica, y no establezco límites entre ambas utilizaciones. Consecuentemente, ante la vacilación que se propicia por esta doble utilización lingüística de las palabras, la percepción de los espectadores oscila entre estos dos planos y deben seleccionar qué significado les hace sentido. Esta interpretación se desprende del análisis de elementos presentes en las cinco escenas. A continuación, señalo los extractos en los cuales sustento mi argumento.

En la primera escena menciono “¿Alguna vez has pensado en lo loco que es mudarse? O sea, en concreto, significa dejar un lugar para irte a otro, pasar del punto A al punto B...”, para luego señalar “Me gusta mudarme, me fascina darme la oportunidad de transitar por diferentes puntos sin la obligación de detenerme para siempre... Es una forma de disfrutar mi viaje porque... La fluidez para transitar me hace vivirla intensamente”. En ese sentido, presento a los espectadores la utilización de la palabra mudanza en sus dos niveles lingüísticos dentro del discurso que emerge en la acción performativa frente a ellos. Además,

establezco la idea de mudanza como un tránsito entre dos lugares. Este primer acercamiento es crucial para que la convención empiece a construirse y el público acepte la performance en su lógica autoficcional y líquida. La palabra juega un rol vital.

Otro ejemplo en el empleo de la dimensión poética de la palabra mudanza en la escena uno se manifiesta en la creación de la imagen textual de los puntos de vida como símil de la sucesión de momentos experimentados dentro de la mudanza. A lo largo de la obra regreso a esta idea.

Hoy decidí hacer una locura, dejarte entrar y que me veas transitar por los puntos de vida luego de la muerte de mi mamá. Sé que esto es lo que quiero hacer, sé que para celebrar la vida hay que ir a lo más profundo de la muerte, sé que reimaginar lo que pasó me da sentido.

De este momento se desprende la idea que el ejercicio de imaginar los hechos permite generar sentido frente a la ausencia, a la muerte, al vacío; aspectos asociados a los sentidos de la palabra mudanza. Esta noción resuena con la discusión realizada en torno a la autoficción en el capítulo uno, apartado dos. Por lo tanto, la acción de imaginar es un paso primordial para la construcción de un *self* autoficcional que, si bien parte del *self* del creador, al ser atravesado por el ejercicio imaginativo, se completa en la acción de la obra. En consecuencia, el *self* autoficcional de *Mudanza Líquida* no debe ser entendido como igual a mí, sino como posibilidad elaborada para procesar y vivir la experiencia asignándole nuevos sentidos. En otras palabras, durante el proceso de investigación-creación de *Mudanza Líquida* creé a partir de sucesos reales, así como de fantasías, sueños y miedos en un ambiente lúdico. Ahí experimenté con estos elementos para, con la guía narrativa del arquetipo del niño, articular un relato que sea coherente en sí mismo. Esto, a su vez y en simultáneo, exigió formar un *self* autoficcional que pueda sostener el relato que construía. De esta manera, gracias al juego, se configuró esta presencia ficcional que, al generar un relato con sentido, promueve su

estabilidad y continuidad en el tiempo y espacio. La existencia del Sebastián de *Mudanza Líquida* se delimita a la duración de la obra y a su relación con el espacio y los objetos que evocan presencias, así como al compartir con un público que observa.

Es preciso señalar que la acción de imaginar se alejó de la pasividad al ser abordada de manera performativa. En ese sentido, el campo de las artes escénicas posibilita que la imaginación se traduzca en acción externa, la palabra se encarne y llegue a un otro, por lo que el cuerpo cobra relevancia como generador y articulador de contenido. Aunque en el siguiente capítulo reflexionaré sobre el lugar del cuerpo en el proceso de creación y ejecución de la obra, es imposible no mencionarlo, en tanto su performance en la escena permite que la acción de hacer sentido cobre dimensiones propias de las artes escénicas. El cuerpo y su acción escapan a toda posibilidad de escritura y, por lo tanto, el reconocimiento y reflexión sobre las narrativas escénicas debe efectuarse en estrecho diálogo con la acción porque las dimensiones del cuerpo existen más allá de lo verbal y legible (de Mauro, 2016).

En la segunda escena empleo la palabra mudanza en nivel prosaico en el momento en el cual discuto con mi hermano y le increpo “tú te mudaste pocos meses luego de la muerte de mi mamá. Te fuiste, quitaste el cuerpo...”. Cabe indicar que, ya que los sentidos se han desestabilizado y nos encontramos en un momento líquido, el uso de la palabra mudanza invita a asociarlo a su sentido poético. Es decir, los límites entre los niveles lingüísticos se han desdibujado y se posibilita la emergencia de una zona en la que lo simbólico y lo concreto se entrelazan y fluyen libremente.

Luego, en la escena tres, no se menciona la palabra mudanza, pero sí un lugar específico. Este cambio de locación apoya la idea de movimiento tiempo-espacial presente en el significado asignado a la palabra mudanza. Así, en tanto la convención haya sido aceptada, se abre la posibilidad para que las espectadoras vacilen sobre la naturaleza del lugar indicado y el nivel discursivo en el cual se le plantea. En adición, en esta escena las maletas cumplen

un rol importante porque evocan presencias que intervienen en la construcción del clímax de la obra. De tal manera, la presencia de estas, previamente asociadas a la palabra mudanza, apoyan comunicar los múltiples significados desde otra capa sensorial.

Consecuentemente, es posible afirmar que los sentidos asociados a la mudanza pueden hacerse presentes a través de otras palabras, expresiones y elementos. Así, por ejemplo, los sentidos de esta se trasvasan en palabras como “viaje”, “aquí” o “movimiento”; en expresiones como “de un punto a otro”; en la plástica de la obra a través del uso de las maletas y la estética general; en las dinámicas entre el cuerpo y el espacio a través de la modificación de este último gracias al movimiento de las maletas; en la letra de las canciones seleccionadas y en las distintas calidades del cuerpo al vestirse con diferentes ropas (que provienen de maletas).

La escena cuatro es líquida, en tanto la lógica de creación y presencia de Marina no admite fijación de palabras escritas. Es posible establecer la lectura de que el *self* que se enuncia en la obra se traviste y esto origina un nuevo giro en torno a cómo las y los espectadores deben entender la presencia de la persona frente a ellas. Marina pone en tela de juicio las reglas establecidas hasta ese momento, pues rompe la continuidad del relato y pone una lupa sobre las zonas liminales configuradas. Así, se cuestiona los límites entre la realidad y la ficción, el cuerpo y el género. En añadidura, la acción performativa de Marina refuerza las nociones de cambio y tránsito que, asociadas a la mudanza, dan luces sobre la liquidez que envuelve al ser y al estar.

Aunque en la escena cinco utilizo la palabra mudanza en sus dos dimensiones de forma simultánea, intuyo que esta vez los espectadores sí pueden diferenciar qué aproximación se emplea. Esto ocurriría porque, en gran medida, las dos escenas anteriores revelan los cuestionamientos que detonaron la exploración escénica, así como la lógica

autoficcional que tiñe la performance. Consecuentemente, los significados ya han colapsado y la realidad empieza a ganar protagonismo nuevamente.

Por ejemplo, el nivel prosaico del lenguaje se presenta en esta escena cuando utilizo la palabra viaje, anteriormente asociada a la mudanza, en el siguiente momento: “En el 2017 gané un concurso de cuentos de amor y mi mamá fue a recibir el premio porque yo estaba de viaje”. Posteriormente, el uso poético de la palabra mudanza ocurre en el cierre de la performance cuando señalo “Me estoy mudando, hace tres años lo estoy haciendo y siendo honesto me voy a quedar así, me gusta, es la forma de disfrutar mi vida”. Sin embargo, si bien los espectadores no tendrían indicios para dudar sobre en cuál nivel lingüístico se emplean las palabras, sospecho que los significados de ambos niveles son simultáneamente validados y aceptados como resultado de vivir la experiencia performativa líquida.

Es de esa manera que, al cierre de la performance, postulo entender las palabras como un punto en el devenir y no como el final. De este modo, indico “Sé que fijar mata, pero también sé que la muerte no es más que un punto más en el continuo”. Esta transformación en el entendimiento de generar sentido abierto y dinámico se relaciona con la acción experimentada en la obra, en cuánto esta permite que la palabra cobre una dimensión encarnada, y, por lo tanto, viva.

Tal como ha quedado evidenciado, el tratamiento que se les otorga a los significados de la palabra mudanza es crucial, pues en tanto estos se muevan de manera líquida, se propicia el quiebre de los significados estáticos en la obra. Este proceso permitiría que las espectadoras puedan reinterpretar los eventos y otorgar nuevos significados. Por último, trabajar con el arquetipo del niño fue importante en el surgimiento y desarrollo de esta narrativa, en tanto este arquetipo nos plantea un viaje, un cambio de estado y la posterior transformación del niño al final de este recorrido.

3.4 La masculinidad: la liquidez en el cuerpo

“Creemos que lo femenino desgenerizado posee un potencial liberador: la fuerza simbólica de lo femenino como herramienta para desactivar las violencias de lo masculino” (Bellon, 2017).

Meses previos a iniciar la exploración escénica tenía interrogantes respecto al lugar que quería otorgarle al género. Me cuestionaba con qué personas me interesaba trabajar desde la escena para abordar el duelo en diálogo con el arquetipo del niño. ¿Llamaría a personas cisgénero, trans, no binaries, lesbianas, gays?, ¿cómo acercarme a ellas? Parte de esta interrogante se resolvió al decidir trabajar con mi cuerpo y subjetividad. De tal manera, al revisar el material registrado en las sesiones de exploración me topé con mi cuerpo reflexionando, quejándose y cuestionando sus acciones y los valores asociados a lo que implica “ser hombre”.

En esa línea, aparecían constantemente situaciones conflictivas ligadas con mis hermanos, papá, un otro yo, familiares hombres y amigos, lo cual enfatizaba el factor social en la construcción y el control de los cuerpos y sus géneros. Así, caí en cuenta de que mi experiencia con la masculinidad se perfilaba como un punto energético a indagar, pues sus reglas y sus valores parecían haberme generado conflictos al atravesar el proceso de duelo. Ahora, cabe enfatizar que, si bien reconozco que todo proceso de duelo es complejo, interpreto que para “los hombres” es sumamente tortuoso debido a que la masculinidad planteada desde la matriz heterosexual rechaza la flexibilidad, la adaptabilidad y la emotividad que este periodo requiere.

Tal como lo he indicado anteriormente, interpreto que una de las aristas importantes sobre el duelo recae en el proceso que nuestro *self* realiza para interpretar la ausencia de otro en nuestras historias de vida y así propiciar su continuidad. En este viaje algunos pilares de la identidad se ven interpelados, pues para asegurar la continuidad de nuestro *self* es necesario

reajustar la narrativa personal. Es un proceso que, si bien es comúnmente entendido en etapas delimitadas y consecutivas, propongo posee un carácter líquido presente. Así, el deudo atraviesa un recorrido fluctuante, no lineal y cargado de afectos que pone en una situación límite su propia existencia en el mundo. Estas características ciertamente son difíciles de manejar porque el caos que genera experimentar una pérdida y reconstruirse luego de esta abarca todas las esferas de la vida y absorbe grandes cantidades de energía.

Ahora bien, este proceso de duelo líquido “nos” pone a “los hombres” en especial amenaza porque requiere reconocerse vulnerable e interdependiente, así como en constante cambio y generador de vida. Estas características son peligrosas para el deudo “hombre”, en tanto la masculinidad del sistema normativo heterosexual rechaza y condena estos valores, pues no calza dentro del conjunto de valores que lo constituyen. En ese sentido, tal como señala Claterbaugh en Kogan, la identidad masculina se construye en negación a la femenina y esto “implica un costo emocional importante al negársele la esfera de la sensibilidad, la seguridad que deriva de la relación otros y por ende, una mayor predisposición a la violencia hacia sí, hacia la mujer y hacia otros hombres” (1993, p. 40).

Este extracto brinda luces sobre ciertos cimientos de la masculinidad y deja entrever algunos de los nudos que interpreto me generaron conflicto durante el proceso de duelo. No obstante, ser capaz de darle sentido a los por qué de las dificultades que implica “ser hombre” y experimentar un duelo va en contra de los mandatos de la masculinidad del sistema heterosexual porque supone saberse vulnerable e incompleto. Así, al abrazar mi experiencia, sensibilidad y reflexiones teóricas-sensibles a partir del proceso de cuestionar mi proceso de socialización, mis acciones y las relaciones con otro, y los valores y las reglas aprendidas “como hombre” es que logro configurar el lugar desde el cual me enuncio en la obra.

Como se puede observar, durante el proceso de creación el principio de liquidez impregnó todo y mis cuestionamientos respecto a los mecanismos de construcción y

estabilización de la identidad sexo-genérica experimentaron un cambio. Así, me topé con lo *queer* como una posibilidad de cuestionar la realidad planteada desde la matriz heterosexual para, desde el pensamiento líquido, reinterpretar la experiencia humana. Proponerme percibir ese horizonte implicó reconocer el punto de partida para buscar nuevas lecturas y futuridades. Por consiguiente, la liquidez emergente en el proceso filtraba los cimientos y la masculinidad empezó a moldearse en diálogo con el horizonte de lo *queer*. Así, la masculinidad líquida se moviliza hacia la expansión de las posibilidades afectivas, expresivas e interpretativas de la experiencia humana al incluir lo femenino desgenerizado. En esa línea, la desgenerización del lenguaje desde la trinchera del uso del femenino como neutro es una manera de indagar en un horizonte *queer*.

Al inicio del proceso me topé con un cuerpo que callaba y escondía sus emociones, que experimentaba violencia con los hombres que se vinculaba, que ejercía violencia al resto y a sí mismo, que no sabía cómo abrazar ni escuchar, y que pedía a gritos liberarse de esa prisión. Estos aspectos se manifiestan en la performance a través de situaciones actualizadas donde a través de la inserción de elementos ficcionales se revelan con mayor claridad.

En primer lugar, la narrativa en torno a la masculinidad empieza a dibujarse desde el momento en el cual la cámara se enciende. Así, las espectadoras me observan vestir una camisa roja, un pantalón beige y zapatos de vestir mientras me preparo para iniciar el relato. En este momento mis amigos presentes y yo hacemos comentarios alrededor de la vestimenta y planteamos una relación de incomodidad entre mi cuerpo y esta. Por consiguiente, postulo la ropa como un aspecto fundamental en la construcción del género, pues no solo poseen carga histórica y estética ligada a valores y límites que condicionan la expresión de género, sino que además dotan al cuerpo de posibilidades expresivas (Kogan, 1993).

La lógica rígida empieza a hacerse evidente en el momento en el cual me dejo llevar por la música. Me despojo de la ropa y, a través de esta acción, planteo una manera más libre

de vincularme con mi cuerpo. De tal manera, enfatizo que la construcción de la masculinidad tiene un componente visual sumamente importante, no exclusivamente relacionado con la ropa, sino también con la corporalidad y gestualidad. Esta idea se apoya en los estudios sobre la performatividad de género de Butler, en los cuales la autora indica que estos se configuran a través de la repetición y “un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo” (2017, p. 18). Así pues, existen símbolos corporales, de movimiento, de indumento y ropa que apoyan en la construcción de la masculinidad y feminidad (Kogan, 1993). No obstante, Fuller señala que:

Para el análisis comprensivo ningún símbolo de género puede ser plenamente comprendido sin apreciar el lugar que ocupa en un sistema mayor de símbolos y significados. No se trata entonces de preguntarse qué es ser hombre o qué es ser mujeres, sino qué significado tienen tales definiciones dentro de esa cultura particular y cómo se relacionan con otros significados que se le asocian. (1993, p. 24).

De tal forma, reflexionar sobre estos símbolos de género me permite discutir sobre las características y los valores que se confieren a las personas que las encarnan en relación con una estructura de poder. Pensarme en esta dinámica fue revelador. No obstante, en contraste con la aproximación de Fuller en ese artículo, mi acercamiento a la reflexión de los símbolos compromete totalmente subjetividad, historia y experiencia, pues la exploración de significados, definiciones y valores me atraviesa físicamente.

Tras quitarme la ropa, mi cuerpo casi desnudo busca cumplir varios objetivos. Por un lado, al colocarme en calzoncillos sobre escena, busco reforzar la situación liminal de la acción performativa que se rige frente a los espectadores mientras genero un choque visual. Un cuerpo que estuvo vestido, luego se desviste, enuncia y se viste; la liquidez representada estéticamente. Por otro lado, la casi desnudez me coloca en una situación de vulnerabilidad

frente a los espectadores. No obstante, esta circunstancia ha sido propiciada por mí, quien eligiendo mostrarme de esa manera en un acto de confianza y entrega con las espectadoras, busco generar un vínculo de cuidado con ellas.

Esta decisión marca un hito importante en la narrativa en tanto decido cuestionar las características de la identidad masculina construida en contraposición a la femenina (Kogan, 1993). Quitarme la ropa y quedarme semidesnudo es un acto simbólico de este intento para, desde la vulnerabilidad y ternura, comenzar a hablar y compartir mis conflictos en relación con la masculinidad y la muerte de mi mamá. En este proceso abrazo características ligadas a lo femenino en la búsqueda por revelar la violencia ligada a lo masculino. Violencia ejercida desde la matriz heterosexual hacia todos los cuerpos (de Mauro, 2016). Es una búsqueda por *hackear* al sistema patriarcal y binario integrado en mí:

Hola, gracias por venir hoy. Me llamo Sebastián, tengo 26 años y para mí no es fácil hablar y supongo que mucho tiene que ver con la composición de mi familia ... No conozco a un solo hombre que pueda hablar libremente y por eso nuestro encuentro hoy día es importante.

Este inicio sugiere las bases para articular una narrativa que vincula la dificultad para contar acerca de nuestro mundo interno y entablar conexión con los afectos como características de la masculinidad. Esto dificulta el establecimiento de relaciones cercanas por el miedo a la proximidad y la interdependencia. La construcción binaria del género parte de la aceptación del orden patriarcal y es génesis de las dificultades de los hombres por ejercer cuidado (Gilligan, 2013; Kogan, 1993).

Ahora, la incapacidad para contar y entrar en contacto con la vulnerabilidad es un aspecto que se desarrolla en diferentes momentos de *Mudanza Líquida*. Así, por ejemplo, en la primera escena menciono “hoy decidí hacer una locura; dejarte entrar y que me veas transitar por los puntos de la vida luego de la muerte de mi mamá. Sé que esto es lo que

quiero hacer...”. Este extracto revela dos aspectos. Primero, la subversión de la norma masculina de manera performativa en tanto encarno libre y por decisión propia el relato en relación con una otra. Segundo, la performance supone ejercer total responsabilidad con el discurso que enunció, pues mi cuerpo es el elemento central de creación y ejecución. Sin embargo, lejos de representar una carga o factor de angustia, la libertad me brindó la posibilidad de elegir, hacerme cargo de lo que hago y sentirme cómodo conmigo. Fue una manera de moverme hacia el horizonte de lo *queer*.

En suma, la desnudez del cuerpo puede ser vista como uno de los símbolos encontrados para despojarme la máscara masculina que encierra, calla y aprisiona. Esto implica un llamado al cuidado y a la complicidad con las personas asistentes para explorar nuevas posibilidades gracias a la liquidez. En esa línea, queda evidenciado que la narrativa en torno de la masculinidad emerge en la escena a través del cuerpo y su acción. Este paradigma se relaciona con la concepción del cuerpo como un *locus* y que por consiguiente es un agente activo, social e históricamente situado (Kogan, 1993). Esta situación representaría una dificultad para la comprensión de la narrativa en cuestión, sin embargo, propongo tomar a la palabra como rastro de la acción del cuerpo, pues su emergencia lo atraviesa.

En segundo lugar, me resulta interesante que, si bien la motivación principal para iniciar la investigación fue la muerte de mi mamá, las presencias evocadas a través del uso de la ropa y las maletas como posibilidad expresiva dentro de la poética escénica, responden a la figura de hombres. No obstante, lejos de considerarlo un fracaso, entiendo esto como parte del acto creador, pues este nos permite establecer múltiples asociaciones que a primera vista no tienen lógica, pero potencialmente amplían el campo de exploración. Así, los símbolos, las líneas temáticas y los comportamientos que surgieron fueron acogidos y analizados a luces del arquetipo del niño. De tal forma, con el paso del tiempo caí en cuenta de que las presencias de las figuras masculinas se presentaban como puntos de ingreso para indagar las

fuerzas y las tensiones en relación con mi experiencia de género. Esto lo entiendo a partir del concepto de socialización, fundamental para la construcción y entendimiento del género (Fuller, 1993).

Por consiguiente, al inicio del proceso de creación pensé sobre mi sitio en mis familias, así como mi interpretación sobre estas. De tal manera, a lo largo del proceso reflexioné sobre los patrones vinculares entre los miembros de mi familia, qué maneras y normas se repiten en las relaciones con una otra; sus aproximaciones éticas, cómo se vinculan en sus relaciones y cómo se entienden frente a una otra; sus posiciones políticas, cómo se relacionan y posicionan con las estructuras de poder, cómo entienden su agencia en la realidad; sus preferencias estéticas, sus nociones sobre la belleza y qué discursos legitiman a través de sus gustos artísticos.

Identifiqué la presencia de puntos en común, así como aspectos disímiles entre mis familias y luego reflexioné acerca de cómo me atravesaban. Asocié esta particularidad con el arquetipo del niño, en tanto este se plantea como aquel que es capaz de mediar dos mundos y generar la cooperación entre las partes. Esto me llevó a reconocer la alta tensión que se genera en mí al reflexionarme en relación con ellos, pues me concibo como un cuerpo que oscila entre los modos de ver el mundo que mis familias proponen y que a la vez los rechaza. Soy un cuerpo que cuestiona, denuncia, reflexiona, critica y diluye los límites vinculares, políticos, éticos y estéticos que plantean. Por consiguiente, la liquidez que presento en *Mudanza Líquida* remece estructuras familiares articuladas bajo la lógica heterosexual y patriarcal en la que el binarismo y la jerarquización de género imperan como norma.

Consecuentemente, la temática familiar fue una arista crucial para abordar en la creación, pues la identifiqué como lugar de conflictos y movimientos; aspectos potenciados luego de la muerte de mi mamá. No obstante, fue durante la exploración escénica que reconocí la magnitud de la carga energética que mis familias movilizan en mí; en otras

palabras, son un punto de conflicto. La encarnación de deseos y fantasías vinculadas con las pulsiones de muerte y vida me sorprendieron. Algunos miembros de mi familia fueron los objetos en los cuales esas energías se posaron.

Sin embargo, es preciso señalar que *Mudanza Líquida* invita a fluir entre estas dos pulsiones sin establecer juicios de valor. La performance es un intenso viaje que abarca aspectos comúnmente entendidos como opuestos y, sin embargo, mi cuerpo y su acción diluyen sus límites tal como lo hace el arquetipo del niño. Esto permitió cuestionar mis propios límites mentales y conceptuales, que a su vez revelan un orden social. Así, en diálogo con la lectura de liminalidad de Diéguez (2009), encuentro que mi cuerpo performativo en *Mudanza Líquida* presenta la posibilidad de ruptura del concepto rígido de masculinidad para plantear uno cuyos límites son continuos, difusos y se hallan en el horizonte: un cuerpo *queer*.

En esa línea, presento la tendencia violenta de modificar nuestras actitudes y acciones frente a otros hombres. En la segunda escena señalo “Yo realmente no entiendo por qué algunas personas cambian tanto; por qué mi papá cambia tanto al hablar con otros hombres, por qué mi hermano también habla diferente. Comienzan a hablar y yo estoy hartó”. Estas dinámicas masculinas fueron expuestas por el accionar de mi cuerpo con los objetos que evocaban las presencias de mis vínculos masculinos cercanos. Partiendo de mi experiencia con la masculinidad, planteo la predisposición de los hombres por relacionarnos de forma violenta, reprimir aspectos vulnerables, y esconder aspectos de nuestra identidad. En consecuencia, el proceso de socialización con otros hombres conlleva a la homogeneización de los cuerpos y discursos en torno a la masculinidad (Fuller, 1993; Kogan, 1993).

Con el pasar de las escenas, y gracias al acto performativo, el público es invitado a percibir las formas en la que la masculinidad se articula. Así pues, se postula una narrativa en la cual la violencia verbal y física, presentes en la mayoría de las relaciones que se muestran,

cumple un rol fundamental en el mantenimiento de la estructura vincular de la masculinidad. De tal manera, hallo que la violencia masculina deber ser entendida en relación con dos sujetos: hacia uno mismo y hacia una otra. Esta idea encuentra en Kogan (1993), quien identifica que la violencia masculina se ejerce hacia uno mismo, las mujeres y hacia los hombres.

Por un lado, la violencia verbal se manifiesta en el uso de las palabras para nombrar y relacionarse con un otro. Por ejemplo, en las relaciones que se establece con un tío y papá. Además, ligo a esta dimensión de violencia la incapacidad de verbalizar los sentimientos, y el inherente sufrimiento que esta situación genera. Por otro lado, la violencia física también se presenta en la obra. Así pues, revelo la violencia ejercida por mí hacia un amigo, al igual que revelo la violencia experimentada por parte de un tío abuelo y padre. Esta situación propone la repetición y la complicitad como particularidades de la narrativa en torno a la masculinidad. No obstante, estas dos dimensiones de violencia se encuentran relacionadas, pues la palabra atraviesa al cuerpo y lo compromete a profundidad.

Si bien, la encarnación de los excesos y los actos violentos cometidos hacia mi cuerpo y mente en la escena dos revelan el daño que causó no reconocerse vulnerable, compartir el dolor y rechazar las características ligadas a lo femenino, la liquidez corre por debajo y va resquebrajando estos cimientos. En esta línea, la escena tres se coloca como hito, ya que planteo un giro dramático en la relación con la masculinidad y con los hombres. De tal manera señalo “La masculinidad se cocina a fuego lento, te llena las manos de sangre y te adormece”. Esta imagen textual en torno a la configuración de masculinidad en el proceso de socialización estructura la construcción del clímax de la obra.

Durante el momento de la parrilla cometo un parricidio, fratricidio y mato al tío. Este hecho marca una ruptura con la figura paterna, lo cual hace eco con la figura metafórica de matar al padre empleada en el psicoanálisis. Esto lo hallo cuando menciono “lloré de

impotencia y de felicidad porque sabía que nunca más lo vería igual. Me declaro territorio líquido y de lucha, la vaca colorida de la familia...”. Esta escena de ruptura resalta las tensiones, diferencias y contradicciones que experimento respecto a la masculinidad hegemónica, mientras que revela el proceso en el cual, a través de la interpretación corpórea de las normas, los valores y las características ligadas a los géneros, se propicia la identificación o el rechazo de alguno (Kogan, 1993). Hablar libremente, reconocer y denunciar la violencia, incluir a mi expresión de género elementos circunscritos a las mujeres y la encarnación de situaciones desde la vulnerabilidad son elementos que apoyan a colocar mi cuerpo como un símbolo de protesta y transgresión.

Interpreto que estos puntos me posicionaron en un terreno liminal respecto a mi pertenencia dentro del género masculino, tal como fue construido a lo largo de la obra. No obstante, lejos de significar una situación de angustia y de búsqueda por colocarme dentro de los límites, el viaje experimentado en la obra propicia la emergencia de una categoría sexo genérica líquida. Este punto puede ser ilustrado a partir de la aparición en escena de Marina Chevita, a quien la entiendo como una posibilidad expresiva de mi *self* que, gracias a la escena, se encarna en una presencia travestida. Así pues, aunque Marina parte de mi *self* y tiene particularidades propias de este, algunas se circunscriben específicamente a ella y al momento de la acción. Por consiguiente, tiene particularidades identitarias que se configuran en la acción performativa y relacionadas con un otro.

En añadidura, Marina emerge de mi cuerpo y me permite liberarme y subvertir los mandatos de la lógica heterosexual en relación con el género y su performatividad. En otras palabras, Marina enuncia la posibilidad de movilizarnos hacia un horizonte *queer* en el cual nuestras posibilidades para expresarnos, sentir y estructurar los eventos se ven ampliadas al no estar atadas a los mandatos de las normas establecidas desde la matriz heterosexual. Su

aparición en *Mudanza Líquida* implicó corporizar la masculinidad líquida a través de mi cuerpo y posibilidades.

En la creación de esta presencia travesti, mi cuerpo encarnaba de manera distinta las situaciones; respondía de forma profunda, real y potente frente a la violencia. El juego, la sátira, y el cuerpo se configuraron como las armas para reconocer y liberarse de las agresiones. Por consiguiente, descubrí un cuerpo que habla y comparte lo que siente, que responde con sátira y comprometido frente a la violencia, que escucha y puede abrazar, que es libre y no busca encasillarse. Un cuerpo que habita más allá de los límites de los géneros. Por lo tanto, encarnar a Marina a través de mi cuerpo sexuado representa la chance de aumentar de las posibilidades expresivas de los cuerpos socializados como “hombres”. La liquidez que mi cuerpo evoca inclina la balanza hacia la disolución de los límites de la masculinidad normativa.

En retrospectiva, la creación de Marina fue un proceso rico en sí mismo, en el cual la noción de identidad estuvo en juego. Por un lado, la construcción de este *self* travesti supuso partir de la inestabilidad, la incongruencia y la presencia de grandes vacíos. Esta situación me generaba tensión y sustento que esto se debía a que el relato que enunciaba no podía sostenerse en el tiempo. Esta situación era comprensible, ya que el *self* travesti que se encontraba en creación era muy volátil y no podía relatarse de manera coherente a través de la escena: no sabía de dónde venía y a dónde se dirigía. Sin embargo, a medida que jugaba a encarnar a Marina, algunas características se fijaban y permitían generar una identidad y relato coherente en sí mismo. Por otro lado, la construcción del *self* travesti supuso la revisión y movilización de mi propia identidad. Resulta imposible e improductivo sostener que Marina es una alteridad que no se relaciona conmigo, pues, al fin y al cabo, compartimos algo central, el cuerpo.

Otro aspecto interesante de la creación de Marina recae en el origen del material encarnado. Así, emergieron aspectos que podían ser rastreados en mi identidad, pero también se incorporaba material ligado a una otra y aspectos surgidos en la acción misma. De tal modo, Marina se configuró en la interpretación de las sensaciones, los deseos, las intuiciones e ideas descubiertas durante el juego, así como por las características ligadas a lo femenino aprendidas por socialización. Es imposible desvincular mi experiencia dentro de un sistema de socialización masculina.

En consecuencia, entiendo a Marina como un territorio que diluye los límites desde su concepción. Al travestirme se construye una presencia física cuya existencia misma cuestiona los límites del sistema donde habitamos, pues tanto el binarismo como la jerarquización de los cuerpos generizados es burlado a través del acto performativo y la complicidad entre el público y actante (Campuzano, 2013).

A medida que Marina ganaba la habilidad para relatarse, logrando adquirir cierta continuidad y coherencia, descubrí que la liquidez no solo atravesaba su configuración, sino que también el relato que enuncia. Tras analizar las palabras y el cuerpo en acción distinguí cuestionamientos y críticas hacia mi experiencia de masculinidad e inseguridades. Experimentar de manera física este proceso permitió comprender la complejidad de los mecanismos de construcción y de estabilización de la masculinidad en términos individuales y sociales.

Luego de estos hallazgos comencé a ensayar formas para incluir a Marina dentro de la estructura de la performance. Por un lado, la liquidez que propone la presencia de un travesti dialoga con mi proceso de repensar mi masculinidad luego de la muerte mi mamá. Así, reconocí que la manera binaria de entender el género habita en mi mente; no obstante, hallé la posibilidad para ensayar la disolución de estos a través de mi cuerpo (Fuller, 1993). El horizonte *queer* es una propuesta corpórea. Por otro lado, y en vínculo con la narrativa del

arquetipo del niño, Marina encarna la fusión o disolución de opuestos mientras cuestiona las reglas establecidas por estos de manera lúdica, así como simboliza la creación de un ser que fusiona aspectos disímiles en una narrativa coherente en sí misma. Marina es creadora de movimiento y, por lo tanto, el horizonte *queer* se plantea como un lugar-tiempo líquido en el cual repensar la vida.

Para concluir me parece pertinente abordar algunas reflexiones en torno a las decisiones que tomé en relación con la manera en la que Marina se integró a la estructura de la performance. En ese sentido, Lorena y yo discutimos ampliamente sobre por qué la encarnaba y qué me permitía ella que yo, como Sebastián de la autoficción, no podía realizar. No queríamos que se leyera como un recurso facilista que se burlaba de algunas identidades o de la feminidad. Tras varias semanas de conversaciones y revisión de apuntes, encontré la respuesta en tres principales aspectos prácticos. Primero, considero que Marina posibilita un giro interesante a nivel dramático. Esto en relación con el relato construido hasta ese momento, donde se articula un viaje donde la violencia, la angustia y los excesos tienen el protagonismo. Así, Marina ingresa en escena, revoluciona la energía y propone una aproximación distinta hacia las temáticas surgidas. No niega la violencia, pero permite un respiro para los espectadores y para mí al abordarla desde otro lugar.

Segundo, la construcción de mi *self* travesti delante de todos me brinda la oportunidad de revelar la lógica autoficcional que acompañó el proceso. Esta decisión viene apoyada por el hecho de que en la escena anterior el relato se quiebra, lo cual conlleva a que los espectadores sean conscientes de que la ficción ha formado parte de lo que han visto y duden del relato. De tal manera, desvestirme en escena para transformarme en Marina a través del uso de ropa, labial, un par de aretes y una peluca sugiere entender que la intervención del cuerpo en la acción posibilita la construcción de realidades compartidas. El cuerpo construye, pero no está aislado; necesita a una otra que reconozca como válido su existencia.

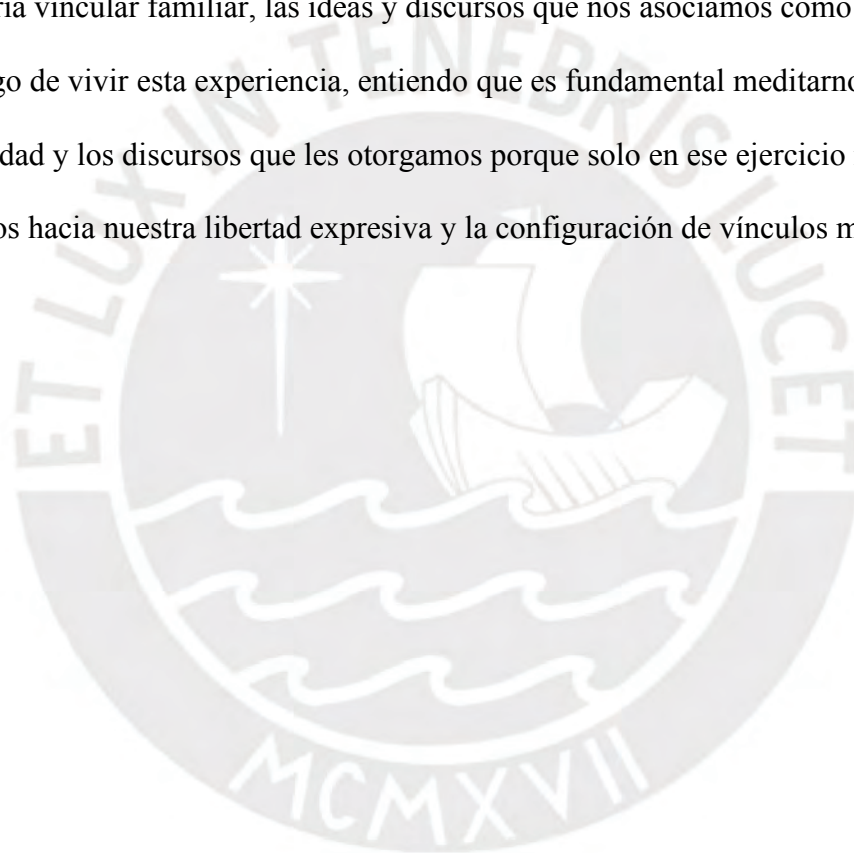
Tercero, encarnar a Marina no tuvo como meta representar a un grupo en específico. Ella nace de un proceso personal de descubrimiento y en ese sentido compromete totalmente a mi cuerpo. Al no contar con un texto escrito; su existencia depende de mi conexión con el aquí y ahora para construir un futuro que aún no es, pero que puede crearse. Además, traerla al frente del público supone mostrarme vulnerable, ya que encarna mis angustias y deseos, y me hace responsable por su discurso y su accionar. Esta perspectiva dialoga con las nociones que sostiene Sánchez (2012) en relación con la ética de la representación.

Puedo vincular la narrativa y relato en torno a la masculinidad con el arquetipo del niño por dos razones principales. Primero, entendí que mi relación con los hombres luego de la muerte de mi mamá fue peligrosa para mí y para las personas que me rodeaban por lo que me interesaba entender cómo al aceptar la feminidad me pude alejar de ahí y crear una nueva manera de entenderme. Segundo, y vinculado con el punto anterior, el parricidio que sucede en el relato simboliza el punto de ruptura con la concepción patriarcal de la masculinidad para crear una que permita la disolución de límites. Es decir, trabajar con el arquetipo del niño posibilitó entender el nivel simbólico de las acciones creadas, así como reflexionar de qué maneras la negación de la feminidad me puso en riesgo. Además, me empoderó a asumir mi capacidad mediadora para encontrar la colaboración y vivir en armonía con el resto. Vivir este proceso me ha ayudado a empatizar con el dolor que muchos hombres sienten y manifiestan con violencia.

Por último, *Mudanza Líquida* plantea un viaje sobre la concepción de la masculinidad, los conceptos asociados, sus límites y su potencialidad. Ha sido un proceso retador y liberador, en tanto mi cuerpo la problematiza desde la risa, el dolor, la vulnerabilidad, la liquidez y su búsqueda por generar sentido de la experiencia. La transformación experimentada es reconocible por el público a través del discurso, de la ropa y de las posibilidades expresivas que mi cuerpo gana a medida que transcurre la performance. De tal

manera, énfasis en la posibilidad que ofrece la liquidez para despojarnos de las características y valores asociados a los hombres, desde la lógica heterosexual patriarcal, con la recompensa de obtener libertad para hablar, contar, abrazar, aumentar nuestras posibilidades performativas y promover la continuidad de nuestro *self* de manera libre.

Estoy convencido de que repensar la masculinidad es una tarea que atañe fuertemente a los hombres, pues desde la matriz patriarcal heteronormativa que nos reprime se sustenta la violencia hacia un otro. Reflexionarnos nos compromete a profundidad, pues plantea revisar nuestra historia vincular familiar, las ideas y discursos que nos asociamos como hombres. Además, luego de vivir esta experiencia, entiendo que es fundamental meditarlos en relación con la feminidad y los discursos que les otorgamos porque solo en ese ejercicio nos movilizaremos hacia nuestra libertad expresiva y la configuración de vínculos más saludables.



Capítulo 4: El cuerpo y el espacio en relación

Luego de reflexionar en torno a la narrativa de la masculinidad, la mudanza y el principio transversal de la liquidez, considero pertinente abordar el lugar del cuerpo y su relación con el espacio. En el presente capítulo desarrollo aspectos importantes sobre esta dinámica en cuanto elemento vital del acto performativo autoficcional. Por lo tanto, primero abordo el rol que el juego cumplió en el proceso en tanto principio de creación, en estrecho vínculo con el cuerpo y el espacio. Posteriormente, reflexiono sobre la configuración del espacio escénico y su relación con la mediación generada por las cámaras. Para finalizar, planteo líneas de pensamiento respecto la configuración del *self* autoficcional.

4.1 La escucha del cuerpo sensible como principio creador

Primero, es valioso reflexionar sobre el proceso por el cual la acción escénica empezó a habitar el espacio de trabajo con la meta de revelar la dinámica que se configuró, ya que esta repercutió en la performance y en la creación del *self* autoficcional. En ese sentido, traigo nuevamente a discusión el primer día de creación; mi respuesta frente a la angustia a través del juego y el lugar que el cuerpo y el espacio cumplieron en ese momento. Observando el episodio en retrospectiva, resalto la importancia de escuchar activamente para responder de manera asertiva y efectiva. Necesitamos recuperar la sensibilidad activa, pues muchas veces el cuerpo comunica lo que las palabras no pueden expresar.

Por ejemplo, el día en el cual inicié la exploración escénica, identifiqué la reacción de mi cuerpo para comprender qué me estaba sucediendo. Sudoración, agitación mental, aumento de ritmo cardíaco y sensación de ahogo. Frente a estos signos físicos que indican el inicio de una crisis, respondí para cuidarme. No obstante, esta vez accioné de manera distinta en relación con situaciones pasadas; me saqué los zapatos, puse mis pies sobre la piedra fría y respiré hondamente. Esta técnica ayudó a calmarme y unos segundos después tuve la

sensación de que algo burbujeaba dentro mío. Empecé a llorar; sentía mucha vida y a la vez la muerte me hundía. Por primera vez desde que mi primera crisis ocurrió reconocí el impulso de querer moverme, de necesitar jugar. De pronto, una sonrisa se dibujó en la comisura de mis labios.

Inmediatamente, fui al cuarto de mi hermano, moví la cama hacia la esquina y luego me dirigí a la habitación de mi papá, que es donde guardamos las maletas. Sin saber qué buscaba empecé a transformar la habitación que acababa de invadir con las maletas y luego, al darle espacio a nuevos impulsos, traje más elementos a la habitación. El resultado fue la invasión con maletas, una sombrilla de playa, una radio, una silla, una urna, una caja fuerte, fotos, un cuchillo, un par de rosas muertas, una mesa, una lámpara de pie, ropa mía y de mi mamá. Ese primer día jugué construyendo diferentes paisajes objetuales.

Al salir de la habitación escribí en mi bitácora lo que había sucedido; estaba más tranquilo y reconocí que mi cuerpo y mente se encontraban en calma. Unos días después, revisé las fotografías y videos que hice durante la sesión y fue una experiencia increíble. Caí en cuenta de que los objetos transformaban el espacio a través de su descontextualización y posición espacial, que mi accionar sobre estos generaba que situaciones ligadas a recuerdos y fantasías emerjan. Desde este estado de juego mi cuerpo ganaba una energía diferente, enmarcado por la relación con los objetos que invitaban a generar acciones y situaciones particulares.

Esta distancia me facilitó observar mi cuerpo en acción, además de poder reconocer la premisa que se dibujaba: el espacio de creación como un momento de juego en el cual las reglas y los sentidos se generan en el mismo accionar. Es decir, no planear ejercicios sino más bien entrar al espacio y a partir de los estímulos identificados y mi estado de ánimo empezar a “hacer”. Resalto la actitud reflexiva en el proceso creación, pues la tensión generada durante el juego posibilitaba establecer asociaciones con ideas, imágenes y

discursos provenientes de otras disciplinas para generar significados. Por ejemplo, las acciones y los sentidos que emergían en el juego eran nutridos por preguntas y conceptos provenientes del curso de arte y psicoanálisis que llevé como alumno libre en el primer ciclo del 2021. De tal manera, considero que la ruta asociativa propició y se nutrió del pensamiento divergente y de la imaginación para configurar al espacio de creación como un lugar-tiempo intuitivo, mayoritariamente irracional y no lineal.

La codificación de esta dinámica cuerpo espacial sucedió al escribir este documento a partir de la revisión de apuntes. Así, comparto lo escrito en mi bitácora luego de una sesión de maquillaje virtual con un amigo que hace *drag*:

Creo que rescato el valor del proceso de travestirme en cuanto hay mucha libertad, creatividad y juego. El proceso es muy importante. En ese sentido, me voy sintiendo cada vez más cómodo en el proyecto; en cuánto lugar de juego y creación. Creando y creando para luego ver cómo cuaja.

Este extracto revela que la intuición y la dinámica lúdica invadió toda la investigación. Además, da luces de que el proceso de construir a Marina fue fundamental en el marco de esta creación. Jugar con la ropa y el maquillaje en el espacio me daba mucha libertad e intuyo que en gran parte porque no sabía, ni me interesaba hacerlo, si mi *self* travesti entraría en la performance, asociada estrechamente a un objetivo académico e institucional. En esa línea, la mirada académica de los procesos creativos puede ser un factor de estrés y angustia extra que amenaza la libertad propia de la creación. Ser consciente de esto es valioso.

Tal como indiqué anteriormente, mi entendimiento sobre el juego se nutrió de reflexiones provenientes de la acción misma, así como de recursos teóricos. De tal manera, rescato a Winnicott y a Schechner como los mayores referentes. Por un lado, el primer autor señala que el juego compromete al cuerpo en tanto se manipulan objetos y porque esta

actividad genera excitación corporal. Ambos aspectos pueden ser reconocidos en el relato inicial de este capítulo. En añadidura, el mismo autor resalta que la experiencia de juego es satisfactoria para el niño o adulto, pues puede contener a los instintos (Winnicott, 1993a). En esa línea, el segundo autor también reconoce que el juego puede contener impulsos y, en ese sentido, lo clasifica como una actividad peligrosa tanto para la mente como para el cuerpo (Schechner, 2013). De tal modo, ambos autores coinciden en la necesidad de un espacio-tiempo que contenga el juego. Estas aproximaciones me hacen sentido en tanto mi búsqueda artística implica darle espacio mis deseos, miedos, fantasías y sueños para que se desarrollen y transformen sus significados y cargas afectivas a través de recursos artísticos para así configurar una pieza de arte. Existe un riesgo latente al trabajar con aspectos sensibles.

En esa línea, identifico que la transformación que experimentó el cuarto de mi hermano es la muestra visual, y externa a mí, de la sinergia que generó el juego, el cuerpo en acción y la emergencia de significados durante el proceso de creación-investigación. Como resultado, a la par de que la estructura performativa se articulaba, el espacio se configuró como parte constitutiva de la experiencia liminal. La habitación seguía presente, pero su esfera cotidiana había sido atravesada por el grado de teatralidad que propone *Mudanza Líquida* como acto performativo. De tal manera, el espacio cotidiano rehabilitado y cargado por elementos simbólicos corporales y plásticos colocaron en límite la naturaleza de la habitación. Esta idea toma la lectura que realiza Diéguez a partir de Turner sobre la liminalidad presente en los rituales. La investigadora cubana indica que su interés reside en observar a:

La liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la

calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos, una vez más, a experiencias rituales (2009, párr. 9).

En esa línea de pensamiento, *Mudanza Líquida* puede entenderse bajo el lente de la liminalidad. Esto ya que mi propia experiencia de vida entra a tallar en la creación y articulación de la estructura de la performance; se dibuja un tránsito y cambio de estado, tal como sucede en los rituales; las formas de representación responden al juego y a lo descubierto en la escena más que a formatos ligados a la convención teatral, por ejemplo, no existe la cuarta pared, no hay personajes y existe consciencia de que el público está presente; por último, las interrogantes éticas en relación con la representación y comunicación de aspectos familiares impactaron en la manera en la cual se construye la poética de la performance.

En añadidura, enfatizo la relación entre lo indicado por Diéguez y el juego. Si bien *Mudanza Líquida* surgió del estado lúdico, esta, al ser ensayada, repetida y “fijada” se aleja de este campo para constituirse como acto performativo (Schechner, 2013). Por lo tanto, la creación del material sensible surgió del cuerpo en acción en estado de juego a partir de los estímulos y las asociaciones en relación con la narrativa del arquetipo del niño y los aspectos irracionales. Como resultado de este proceso, el material carecía de estructura fija y lineal, pero gracias a la mente racional fue posible generar una guía. En este camino, valerse de la estructura narrativa del arquetipo del niño fue vital porque sirvió como camino para generar y articular el material. No obstante, es importante indicar que fue posible encontrar la manera en la que el juego se mantenga. Esto se refleja en el hecho de que la estructura no es fija y depende de mi cuerpo, así como que no se plantea un cierre final de la obra. Es decir, la liminalidad como espacio continuo y flujo sigue presente en la performance.

En relación con el carácter ritual mencionado por Diéguez, McConachie en Schechner señala que “desde el inicio, los rituales eran un tipo de performance que dependen de una

compleja mezcla conceptual y de las dinámicas de intencionalidad, evento, patrón de emoción y atención que define a todas las performances”¹⁰ (2013, p. 101). En consecuencia, es posible encontrar en *Mudanza Líquida* aspectos que se vinculan con los rituales, aunque no lo circunscribo a esta manifestación humana. El carácter liminal de las performances, así como las características mencionadas por McConachie en Schechner (2013) son rastreables en la experiencia que configuro a partir del trabajo con el arquetipo del niño. *Mudanza Líquida* congrega a un grupo de personas a observar y compartir juntas una experiencia sensible y corporal que entrelaza y diluye significados. De esta manera, el juego y la performance son trabajos creativos que implican nuestro cuerpo en su dimensión física y mental.

Luego de esta primera parte queda evidenciado que la creación de *Mudanza Líquida* se vio teñida fundamentalmente por la dimensión lúdica que le asigné al cuerpo en acción y las posibilidades que esto permite. Esta aproximación permitió promover el surgimiento y manejo del contenido en un ambiente seguro y libre, así como la desestabilización de significados. En adición, esta mirada promovió que el cuerpo lúdico modifique el espacio de exploración, proponiendo cambios para constituir el lugar apropiado para que el relato se enuncie. Por lo tanto, el cuerpo en estado de juego fue vital para formar la estructura de la performance que, al ser ensayada y repetida, se coloca en una zona liminal con la dimensión ritual de las manifestaciones humanas.

Tal como ha quedado evidenciado, el cuerpo tuvo un rol central para la creación y articulación del material. En ese sentido, las narrativas se encarnaban a través del juego, lo cual generaba que temáticas, ideas y emociones se hagan visibles. Algunos de estos elementos no eran fácilmente reconocibles; tal vez porque todavía no se había configurado un

¹⁰ Traducción propia: From the start, rituals were a kind of performance, dependent upon complex conceptual blending and the dynamics of intentionality, event, emotion pattern, and attention that define all performances.

self autoficcional que genere cierta distancia conmigo. Así, comparto algunas ideas que escribí en mi bitácora luego de la primera revisión del material:

Creo que se puede sintetizar mucho. No encuentro tan fácil/claro cómo las imágenes que creo se relacionan con el todo. No es aburrido en general; pensar en los momentos y desarrollarlos ayudará. ¿Qué es lo que quiero decir?, ¿cuál es la narrativa?, ¿quién soy en escena? Pensarla con el lente del arquetipo del niño, ¿cómo se articula?

Estas ideas abren la posibilidad de observar la etapa de construcción de la estructura y el sentido de la performance, así como la interrogante por saber quién soy durante la experiencia performativa. De tal manera, resalto dos aspectos. Primero, la falta de comprensión racional de cómo las imágenes que se producen gracias a la acción del cuerpo se relacionan entre ellas y con la estructura en general. Por un lado, esto haya eco con Butler en De Mauro (2016), quien indica que el cuerpo posee una dimensión extra lingüística que escapa de las posibilidades del pensamiento. Por otro lado, interpreto el potencial simbólico del cuerpo con esta imposibilidad de establecer conexiones claras, ya que la capacidad expresiva del cuerpo puede ser abrumadora; y en sentido hay que buscar lentes de análisis. Así, la performance y arquetipo del niño surgieron como respuestas; este último como detonador, marco para explorar y reflexionar sobre las imágenes, los símbolos y las acciones creadas en la acción escénica.

Segundo, y relacionado con la idea anterior, enfatizo la búsqueda por identificar el discurso que se encontraba en construcción a través del juego escénico. Para alcanzar este objetivo, partí de los paisajes objetuales y su relación con el cuerpo en acción y de las palabras que se mencionaban como elementos de análisis. Este proceso estuvo íntimamente relacionado con el uso de la estructura narrativa del arquetipo del niño como guía. Aunque, tal como indiqué anteriormente, esta no fue una restricción para la creación ni

establecimiento de lecturas. En añadidura, la estructura, los sentidos y el discurso producido se vinculan con el desarrollo de la lógica autoficcional en el proceso y mi entendimiento sobre este.

Este aspecto es importante, pues si bien había leído los fundamentos de la autoficción artística y revisado diferentes referentes, no conocía las maneras en la que estos relatos se estructuran ni la relación que tienen con la configuración del *self* autoficcional. En ese sentido, tenía ideas muy racionales sobre posibles caminos a seguir y el proceso me propuso una ruta de aprendizaje muy distinta. Por lo tanto, partiendo del cuerpo en acción, se encarnaban recuerdos o situaciones que se vinculaban con mi experiencia de pérdida. En estas sesiones de juego, la ficción entraba a tallar a partir de la inclusión y desarrollo de las fantasías, los miedos, los errores y los lapsus; reconocibles a partir de la acción del cuerpo, los símbolos, y la palabra emergente y sus asociaciones. Así, reconozco el potencial que los elementos previamente mencionados poseen en la generación y la configuración del relato y el *self* de la autoficción. En este proceso fue vital acudir a mi memoria para rescatar momentos y episodios, así como aprender a no frustrarme ante la imposibilidad de ser fiel al recuerdo. Nuestra memoria es un campo de juego y crear relatos autofccionales es una manera de jugar en y con ella.

En suma, el juego escénico que establece diálogo entre las fantasías, los miedos, los sueños y los errores y los relaciona con la memoria tiene la potencialidad de generar narrativas autofccionales. Para esto, es vital estar atento a la identificación de contradicciones, alteraciones y cambios en el relato, en los sucesos, los significados y el *self*. El proceso de creación autoficcional permite imaginar la experiencia y nuestra relación con ella desde el juego gracias a la poetización del cuerpo en acción. En este proceso, el cuerpo cumple un rol fundamental, pues se coloca como elemento generador y articulador de contenido, así como lugar desde el cual se enuncia la ficción. De esa manera, la observación

de su accionar es parte clave de la constitución de la autoficción, ya que este revela las contradicciones, las ambivalencias y los cambios que configuran tanto el *self* como el relato de la autoficción. En ese sentido, el cuerpo se posiciona como productor de rutas poéticas y estéticas a descubrir y potenciar desde la escena.

4.2 El espacio escénico líquido, contenedor y rehabilitado

En este apartado desarrollo las maneras en las que la liquidez atraviesa la configuración del espacio. De tal manera, planteo dos sub apartados que complementan y nutren esta dimensión. Por un lado, reflexiono sobre el espacio como contenedor y detonante del proceso creativo. Por otro lado, abordo sobre la mediación que experimentó *Mudanza Líquida* causada por la pandemia de la COVID-19. En esa línea, comparto interrogantes en relación con el proceso de rehabilitar el espacio y la performance escénica en tiempos de mediación.

4.2.1 El espacio como contenedor y detonante

Tal como indiqué anteriormente, la creación de *Mudanza Líquida* fue desarrollada en la habitación de mi hermano. Este aspecto no es algo menor porque la relación que ocurre entre mi cuerpo y el espacio se complejiza, pues el trabajo con los espacios y objetos domésticos potencialmente agudizan la exploración de las dimensiones personales, sociales e históricas desde las cuales nos enunciamos. Dicho esto, es vital reflexionar sobre el espacio porque forma parte de las condiciones que configuraron el proceso creativo y el resultado.

En primer lugar, contar con este espacio de trabajo fue de gran ayuda para el proceso de creación-investigación, en tanto me permitió salir del cotidiano e ingresar a una lógica diferente. Así, tuve el privilegio de contar con un espacio de trabajo fuera de mi habitación en el contexto de encierro causado por la COVID-19. La disponibilidad del espacio inhabitado, pero con rastros de la presencia de mi hermano, fue valioso, pues si bien los límites de

nuestro espacio cotidiano y del trabajo se había difuminado, contar con esta separación era liberador y generaba una estructura.

Gozar de un sitio destinado para la creación de la obra fue decisivo para cuidarme durante el proceso; saber y experimentar los espacios diferenciados me ayudó a establecer límites. En ese sentido, el lugar de creación era aquel donde la lógica de juego imperaba y los límites entre mis impulsos, fantasías y la realidad se difuminaban. La liquidez era contenida por las paredes. Así, la habitación sirvió como sitio para que las reglas se quiebren, el sentido se pierda y aspectos no racionales se encarnen sin que esto represente una seria amenaza. La delimitación física es un aspecto vital cuando se trabaja con tanta energía y caos liberándose.

El juego que ocurría en el cuarto tenía pocas premisas, pero una de estas era continuar con el impulso y propuesta surgida hasta el final, aunque aparente carecer de sentido. Tras observar el registro de las sesiones caí en cuenta de que había cierto grado de repetición en el contenido emergente; ya sea por la temática, el uso de las palabras o los movimientos. Lejos de huir, decidí ahondar en estos aspectos para la construcción del relato y *self* autoficcional; para esto también presté atención al espacio. Así, empecé a preguntarme cómo me vinculaba con la habitación y qué comunicaba esta a partir de sus elementos visuales.

De tal forma, retiré todos los objetos de mi hermano del cuarto y lo transformé en un cubo blanco. La sensación de estar ahí adentro me remitía a una casa nueva y abandonada: una zona entre el pasado y un futuro que aún no es habitado. A la misma vez, las paredes blancas me hacían sentir que estaba dentro de la sala de un museo. Esto me remitió a Campuzano (2013) y su visión sobre el cuerpo en relación con el museo travesti, pues si bien el mío también sería clasificado y analizado desde una lógica institucional, mi subjetividad genera tensión con este enfoque. La caja blanca no duró muchos días, puesto que, en paralelo a la configuración de la estructura performativa de la obra, el espacio experimentó ajustes que respondían directamente al cuerpo y su acción escénica. Este proceso de indagación estética y

poética ocurrió de manera progresiva y estuvo vinculada a la acumulación sensible de sensaciones e imágenes mentales.

Figura 5

Boceto del espacio realizado en mi bitácora sin registro de fecha



El punto de quiebre llegó el día en el cual la imagen de la escenografía se condensó en mi mente. Esto sucedió de forma similar que el establecimiento del título; llegó y ya.

Intuitivo. Con mi bitácora en mano, dibujé cómo imaginaba el espacio a partir del proceso de verbalizar o evocar las sensaciones que la acción escénica generaba en mí, así como analizar el relato que se construía. Un espacio de tránsito y caos, que se revela y se esconde, donde hay aspectos mágicos, que está impregnado de historias y recuerdos que se perfilan como rastros del pasado y de un futuro en creación.

Le mostré el boceto a Carlos y conversamos sobre las sensaciones que quería transmitir y el por qué de cada decisión. Este ejercicio fue interesante, pues me permitió

hacer conexiones entre la propuesta estética y mi proceso asociativo como artista investigador. Él retroalimentó mi propuesta y yo acepté algunas sugerencias y descarté otras. Decidí no estresarme y dejar que el propio proceso de transformar el cuarto me dé luces de hasta donde llegar.

Figura 6

Resultado final de la intervención espacial



Luego de un fin de semana de caos, el espacio de creación se consolidó como la escenografía que contiene, constituye y es parte fundamental de *Mudanza Líquida*. Claro, la habitación sigue ahí y es posible vislumbrarla al ver la performance, sin embargo, esta ha sido alterada a tal punto por la acción escénica que sus fronteras se desdibujan y la colocan en una situación límite. En este punto traigo nuevamente la visión de liminalidad de Diéguez (2009), en tanto puedo entender el espacio como un escenario liminal; las paredes de un espacio cotidiano e íntimo fueron transformadas en un escenario que acoge al acto

performativo sin esconder la esencia de su propia identidad. La transformación del cuarto es un acto performativo en sí. En este proceso fue relevante tomar en cuenta mi cuerpo y la presencia medida de los espectadores para la configuración del hecho y espacio performativo.

4.2.2 El espacio mediado

Si bien estaba físicamente solo en el espacio, era consciente de que había otras compartiendo la experiencia desde su casa. Sabía que las personas podían establecer un tipo de relación conmigo y con el espacio de manera mediada. Esas presencias no eran palpables, pero configuraron el espacio por la posición de la cámara y mi relación con esta. Además, la cámara le propone al público un punto de vista desde el cual ver la performance y a la vez me presenta un foco de atención al cual dirigirme. Nos encontramos en relación por este objeto.

En esa línea, me pregunté cómo juzgarían la propuesta estética a través de la pantalla. Esto ya que considero que la manera de vincularnos con la experiencia estética y poética que sugiere las artes escénicas es muy diferente a la audiovisual. Por un lado, en un hecho escénico compartido, el público juega con los actores a suspender su credulidad y, a través de la aceptación de la premisa y propuesta, completa el hecho con la imaginación. En ese sentido, es posible que el público acepte que está en un palacio lujoso admitiendo que no hay paredes, pisos y ni adornos de mármol. Por otro lado, como espectadores de productos audiovisuales no aceptamos fácilmente ver una película o serie que visualmente no corresponda con lo que es realidad y verosímil en ese mundo. Es decir, si me hablan de magos y animales fantásticos, necesito que la magia y los dragones que se muestran me convenzan de que son reales. Imagínate ver a Harry Potter luchar con el Colacuerno húngaro en el torneo de los tres magos y descubrir que las alas del dragón en realidad son telas manipuladas por un grupo de personas vestidas de negro.

Es en esta tensión que *Mudanza Líquida* se configura. Como resultado, la performance propone una imagen mediada que sería capaz de sumergir a las personas en la

experiencia gracias a la convención escénica, la consciencia del público mediado, la liquidez como principio y la utilización de recursos audiovisuales.

En otras palabras, considero que las y los espectadores pueden llegar a aceptar el lenguaje de la obra gracias a la estética y poética liminal del escenario de *Mudanza Líquida*, potenciado por la sinergia en el uso del lenguaje escénico y audiovisual en el registro compartido. Por lo tanto, si bien es necesario que el espectador suspenda su credulidad para aceptar la poética escénica mediada, la estética del espacio colabora en este incómodo esfuerzo, reforzado por la poética de la narrativa visual resultante de la edición. De tal manera, entra a tallar un aspecto extra escénico fundamental.

Cabe enfatizar que desde el inicio del proceso de creación exploré maneras de incluir a las personas y que no se sintieran ajenas al viaje, por lo que ensayé posibilidades a través de la exploración de la posición de las cámaras. Por ejemplo, coloqué la cámara en lugares distintos durante las exploraciones iniciales. Luego, al ver los registros, iba seleccionando qué encuadres me gustaban más, así como reflexionaba sobre su utilidad y practicidad para captar la acción escénica. Esto ya que desde un inicio contemplé el uso de dos cámaras fijas para el registro, pues me permitiría generar dinámica visual a través de la edición sin la necesidad de acudir a más personas. En este proceso fue sumamente difícil trabajar solo y dirigirme a una cámara, pero con el tiempo y luego de las conversaciones con Lorena, Carlos y Mónica fui comprendiendo que vincularme con las cámaras era crucial en tanto posibilitaba llegar a una persona. En esa línea, durante las asesorías, Lorena me comentaba sobre cómo veía la acción desde la cámara, qué sensaciones le generaba los distintos encuadres y cuáles les gustaban más y por qué. Yo seguí indagando maneras de relacionarme. Quería ser efectivo.

Una vez que asumí que las cámaras fijas necesitarían de personas que las manipulen, el panorama cambió sustancialmente. Se amplió la posibilidad a que haya más posiciones,

movimientos y desplazamientos, así como imaginar qué, cuándo y cómo registran el espacio y mi cuerpo en acción. Estos factores no fueron ampliamente reflexionados durante la exploración, pues mentalmente ya estaba sobrepasado con todo lo que debía hacer. La identificación de estas dimensiones visuales de la narrativa performativa ocurrió durante el ensayo técnico.

Inés y Mauricio me ayudaron con la grabación. Ellas me preguntaron sobre el movimiento de la cámara y los planos de cada momento, yo no tenía respuestas claras. Por un instante la inseguridad me invadió y nuevamente me sentí incapaz. Sin embargo, luego de escuchar sus propuestas me tranquilicé. En ese momento pude comentarles qué había pensado e imaginado, así como señalar qué aspectos me gustaban de sus propuestas. Conversamos sobre qué quería mostrar y cuáles eran las sensaciones que me gustaría transmitir con la imagen. De esta manera, juntas buscamos darle una perspectiva específica a cada cámara para que esta se vincule con la forma en la cual se generaba el registro.

Este fue un proceso interesante porque discutimos sobre la obra y compartieron sus miradas sobre esta. Fue hermoso ya que pasé de crear en soledad, a compartir el proceso con personas que estaban dispuestas a dar lo mejor de sí para resaltar la obra. De tal manera, decidí escuchar las propuestas y reflexiones de Inés y Mauricio. Cada una tenía ideas diferentes y asignaban valor a elementos que el otro no. Esta discusión fue estimulante, pues aportaron puntos de vista refrescantes sobre la acción y la escenografía. Así, luego de establecer ciertos lineamientos y acuerdos, decidí darles libertad creativa. Esta decisión responde al principio lúdico del proceso, ya que le dio espacio a lo imprevisto, lo sorpresivo y la intuición. Yo asumí trabajar de esta manera el registro.

En retrospectiva, estoy convencido de que el registro se nutrió al permitir que se sumaran sus puntos de vista sobre la performance, pues hubo diálogo con un otro. Al fin y al cabo, las cámaras proporcionan los puntos de vista que, desde el trabajo de edición, son

insumos para componer una narrativa visual que propone al espectador una manera de observar la acción, el espacio y entender la historia. De tal forma, una vez que me topé con el material registrado para la elaboración de video, caí en cuenta de la trascendencia de las posiciones de las cámaras y los movimientos que realizan, así como qué, cuándo y cómo registran el espacio y mi cuerpo en acción, pues terminan de construir el lenguaje por el que discurre la performance.

Me gustaría resaltar que, si bien durante el proceso de creación hubo dos momentos para compartir la performance de manera presencial, el día de la grabación fue la primera vez que un pequeño grupo se reunió a verla. Esto impactó en todo nivel. Por ejemplo, tuvimos que reorganizar la distribución espacial de los equipos y sus cuerpos, pues no había tomado en cuenta el espacio que estos requieren para el trabajo de registro. Además, la temperatura del cuarto aumentaba rápidamente, tenía más puntos de atención a los cuales dirigirme y la emoción que sentía aumentó sustancialmente.

Por otro lado, quiero hacer hincapié en lo interesante que fue cuando me entregué a la exploración y al juego con las cámaras porque las posibilidades de narración aumentaron y luego de unas semanas surgieron preguntas y reflexiones en torno a mi proyecto y la liquidez. De tal manera, entiendo y acepto que debido a la pandemia tuve que trabajar solo desde casa y vincularme con una cámara con el objetivo de llegar a una persona y, ¿hacerlo supone caer en la lógica consumista de las relaciones en el mundo líquido? Esto porque el público me verá desde sus casas y si se aburren o no les soy útil nada más tienen que cerrar la transmisión y listo. ¿Acaso la mediación promueve el compromiso, la escucha activa y la responsabilidad entre las personas? ¿La performance medida pueden seguir buscando la humanidad en una lógica de consumo líquido? ¿*Mudanza Líquida* se convierte en un producto más para consumir y desechar solamente con un clic cuando ya no nos es útil? ¿Qué tipo de conexión humana pretendo realizar con una persona que no veo, no siento ni conozco

y que únicamente con un clic me olvido de ella? ¿Cuál es la tensión entre mi necesidad humana de conectar con la otra y la búsqueda por crear una experiencia escénica que pueda ser consumida, que me posicione como un artista competente que tiene impacto en la otra y eso me permita vivir en este mundo de consumo con un nombre respetable? ¿Hasta qué punto el arte, y en especial las artes escénicas, van a buscar entrar en la lógica líquida en el afán de ser útiles y consumidas? ¿Es posible generar experiencias transformadoras desde la liquidez? ¿Es imperativo usarla como paradigma para comunicarnos en este mundo contemporáneo? Lejos de desanimarme, estoy convencido de que vale la pena seguir produciendo, aunque el sistema de consumo líquido termine absorbiendo las propuestas en su lógica efímera y banal. En ese sentido, me queda la esperanza de que la performance se presente de manera presencial y que los principios lúdicos, cambiantes, abiertos y líquidos que configuran *Mudanza Líquida* le confieran una posibilidad de resistir a la lógica fugaz y de olvido del mundo contemporáneo.

4.3 Reflexión sobre la configuración del *self* autoficcional

Antes de articular las conclusiones, quiero recapitular algunos aspectos importantes sobre la metodología de creación-investigación y su relación con la configuración del *self* autoficcional. Primero, la metodología fue construida conforme el proceso avanzaba; segundo, la narrativa del arquetipo del niño fue empleada como detonante y articulador del material generado en escena; tercero, el enfoque autoficcional fue la forma artística para crear el contenido; cuarto, el juego fue esencial; quinto, el cuerpo fue eje creador; sexto, analizar mi presencia fue necesario para entender el proceso.

Ahora, examinar mi presencia en el proceso de creación de *Mudanza Líquida* fue indispensable principalmente por la diada formada entre la mirada del investigador y del performer. De tal modo, mis intereses y maneras de entender la creación escénica atravesaron

estas miradas sobre el hecho escénico y configuraron el proceso mismo. Por ejemplo, entender al cuerpo como territorio y principal generador de material me permitió reconocer el riesgo que supone estar en escena, generar y responder interrogantes éticas, construir un relato y *self* autoficcional e identificar cómo se configuró la ficción. Esta aproximación al cuerpo dialoga con Kogan, quien lo entiende como un *locus*, es decir, “como un lugar concreto, social e histórico situado, a través del cual y en el cual se construye el género” (1993, p. 37).

En suma, mi cuerpo en acción permitió que el relato y el *self* de la autoficción se configure. Esto principalmente promovido por la aceptación y desarrollo de las fantasías, los miedos y los sueños en el plano aparentemente estático de la realidad. Además, la omisión de datos, la inserción de información y la generación de vacíos en recuerdos fueron elementos vitales en este proceso. En efecto, el juego y la improvisación permitieron que estos puntos se desarrollen a la vez que incluían errores y lapsus. El cuerpo comprometido no registra de manera consciente este proceso, pero gracias a la observación, la reflexión y la discusión del registro de las sesiones junto a mis discusiones con Lorena y mi analista pude acercarme a la configuración que mi cuerpo proponía.

Realizar este complejo proceso de análisis en acción fue apoyado por la presencia de espacios seguros; relacionado con personas o lugares físicos. De tal manera, resalto haber contado con el cuarto de mi hermano como espacio físico de juego y creación, ya que este se configuró como un sitio seguro, en el cual todas las posibilidades eran viables porque me sentía contenido y libre. Como resultado, el proceso de creación desdibujó los límites entre los rastros de mi hermano y *Mudanza Líquida*. El cuarto atravesó un proceso de liquidez en el cual los límites se volvían gaseosos.

De forma paralela a la transformación del cuarto, mi identidad experimentó un proceso similar. Esta, construida y codificada en relación con una otra, oscilaba a través del

juego, el cual me permitía proponer y encarnar diferentes identidades. El proceso en cuestión supuso modelar un *self* autoficcional capaz de sostener la identidad emergente, relatarse a sí mismo y generar sentido de los eventos narrados en la obra. De tal manera, si bien la presencia que se enuncia en *Mudanza Líquida* es encarnada por mi cuerpo y se llama igual que yo, existen aspectos suyos que no pueden ser rastreados en mí. Esto ya que el complejo proceso que sucede durante la creación de una obra, en el cual recursos poéticos y estéticos entran a tallar, configura el hecho de que a esta le sea imposible capturar la identidad del creador (Meyer, 2010). El diálogo que planteo entre el *self*, la identidad y la autoficción es un hallazgo del proceso creativo que espero con el pasar de mis investigaciones vaya ganando forma.

Respecto a la generación de ficción, es importante señalar que es nuestra subjetividad, ligada al cuerpo, la que influye en la comprensión de la realidad a la vez que construyen relatos sobre esta (Winnicott, 1993b). De tal forma, la ficción se revela como una manera de generar sentido de lo que sucede a nuestro alrededor y, por lo tanto, se la vincula con el juego y la creatividad (Winnicott, 1993a). Así, lejos de entender a la ficción como una mentira, esta se presenta como una posibilidad. En consecuencia, el *self* autoficcional no es una mentira, sino más bien la representación de que es posible pensar y negociar nuestros límites desde el juego.

Resulta pertinente señalar que el proceso de generación de ficciones decanta en la configuración de narrativas o modos de estructurar la experiencia que inherentemente se vinculan con una otra. Nuestras identidades son una ficción producida de manera compleja por fuerzas opuestas que forman al *self*. En ese sentido, planteo que, el proceso de autoficción artística tiene como desafío configurar un *self* que opere de modo similar a como lo hace nuestro *self* en la vida cotidiana a través de recursos poéticos y estéticos. Con esto me refiero a que el *self* de la autoficción debe asegurar continuidad y sentido de la identidad y del relato

construido. Para alcanzar este objetivo, el *self* autoficcional se nutre y constituye del entramado que articula factores externos, como el contexto, e internos, que incluye a los afectos, memoria, fantasías y deseos. Este proceso artístico, y en este caso escénico, permite que se abran posibilidades identitarias y expresivas a través del juego y el cuerpo.

Sin embargo, en *Mudanza Líquida* fui más allá de la configuración de un *self* autoficcional, pues me propuse revelar las tensiones de este proceso, así como los fragmentos que lo componen y sus contradicciones. Considero que esto se logra gracias a la inclusión, desarrollo y repercusión de las fantasías en el relato. Sin lugar a duda, mi lugar en la construcción de la obra es complejo.

En este momento me parece preciso complementar la reflexión desde el lente de los estudios de performance. Primero, señalo lo que indica Turner en Taylor (2015): las performances se vinculan con los caracteres más profundos, genuinos e individuales y a través de estas las personas y sociedades puedan comprenderse. Así pues, considero que *Mudanza Líquida* tiene el potencial de revelar aspectos personales y sociales; en especial relacionado con la masculinidad, así como la liquidez que nos atraviesa.

Segundo, Taylor menciona que las performances son reales en cuanto son acciones y que “tienen consecuencias en el mundo, aunque tal vez no tengan el poder deseado” (2015, p. 141). Esta afirmación me parece importante, pues durante el proceso de creación me preguntaba cómo mi familia tomaría la obra. Distintas personas también me han formulado esta pregunta. Me atrevo a afirmar que *Mudanza Líquida* ha tenido consecuencias en mis vínculos, más allá de los imaginados; y contaré brevemente tres experiencias con personas que han visto *Mudanza Líquida*. Primero, con mi abuela. Ella vio la performance y luego de hacerlo me mandó un audio con la voz entrecortada en el cual decía que me quiere mucho y que merezco ser feliz. Unos días después, pude ir a su casa a verla y conversamos de manera honesta y horizontal. Un tema llevó a otro y ahora conoce a mi pareja; ya hemos almorzado

juntas varias veces y le manda audios a su celular para que vaya a visitarla. Segundo, con Mauricio. Después del ensayo que tuvimos antes de grabar la performance me senté junto a él en la sala para que me muestre su propuesta de grabación. Luego, sin verlo venir, Mauricio comenzó a compartir conmigo su experiencia con la muerte. Este es un momento que guardo con mucho cariño, pues me reveló aspectos personales que sé son difíciles de compartir. Decidimos abrir una cerveza y seguimos conversando, desde la vulnerabilidad, sobre cómo experimentamos nuestras pérdidas dentro de nuestras familias; hablamos sobre cómo el “ser hombre” conlleva que se nos confiera pesadas cargas imposibles de cargar solos en estos delicados momentos. Tercero, con Vera Castaño, quien es actriz, directora y profesora. Sentadas en la banca de un parque, conservamos sobre las dimensiones vinculares que la obra plantea en torno a la familia. Esta discusión también partió desde la vulnerabilidad, pues ambas reconocimos que en la familia se generan múltiples conflictos que marcan nuestra historia. Este momento fue valioso en sí mismo. Además, gracias a este diálogo pude comprender la manera en la que alguien distante a mi historia personal experimentaba el relato enunciado en *Mudanza Líquida*.

En ese sentido, se revela la importancia en la presencia de una otra en los actos performativos, así como en la configuración de identidades (Taylor, 2015). Durante la creación de la obra fui consciente de cómo mi identidad se ponía en juego. Ciertamente, este ejercicio fue un reto, pero reconocer que la presencia de la otra influye en la configuración de la identidad y del sentido fue parte fundamental, pues en tanto lograrse que se comprometieran a jugar conmigo todo era posible (Bodei, 2006). Entiendo que como artistas no tenemos poder sobre el resto de las personas, pero configurar una performance compartida puede suscitar una cadena de reacciones más allá de la obra misma. Somos mediadoras de humanidad.

En añadidura, encuentro diálogo con el enfoque del Teatro Aplicado¹¹ a partir de lo conversado en comunicación personal con Tim Prentki. El autor en cuestión señala que esta práctica propicia que la persona gane distancia respecto a lo contado y que a través de este distanciamiento el *reactment* performado pueda ser moldeado por la técnica que disponga el creador (Prentki, 2021). En consciencia, el *reactment* ha sido configurado gracias a la técnica de la autoficción.

Por último, es vital continuar con la investigación-creación, reflexión y análisis de las maneras en las que, desde el juego escénico, el cuerpo permite la modelación de un *self* autoficcional que permita sostener su relato y la identidad a través de un hecho compartido. Además, me interesa pensar de qué formas el cuerpo y la ficción permiten que aspectos surgidos del juego se articulen y configuren la nueva identidad, así como el proceso que sucede entre artistas y espectadores para la construcción y aceptación de esta. Me pregunto si es posible captar el devenir del paso de una identidad a la otra y revelarla de manera artística. Para esto, intuyo que es vital investigar sobre el hecho compartido desde la perspectiva de los artistas enunciadores y las espectadoras. En esa línea, desde la mirada de los artistas, es necesario reflexionar sobre las narrativas, estéticas y poéticas que surgen durante el proceso y que se hacen visibles en la acción.

¹¹ Lente de análisis que permite analizar experiencias, obras y performances cuya eficacia social tiene igual o más importancia que los fines estéticos. Estas prácticas se caracterizan por emplear como insumo principal los episodios de la vida de las personas (Prentki, 2021).

Conclusiones

Sobre el proceso de creación autoficcional

- 1) Existen dimensiones del cuerpo que no pueden ser capturadas por el lenguaje y la escritura. Durante el proceso de creación existen situaciones en las que no es posible identificar, ni entender en su totalidad, la simbología de las imágenes producidas desde el cuerpo.
- 2) El cuerpo en relación con el espacio y los objetos construyeron rutas poéticas y estéticas atravesadas por el paradigma de la liquidez. Así, se configuraron relaciones cambiantes y efímeras con los objetos y con el espacio; esto propicia el carácter liminal donde sucede el acto performativo.
- 3) El espacio inhabitado, pero con rastros de mi hermano, fue transformándose por el accionar de mi cuerpo y el grado de teatralidad propuesta por la obra. Como resultado, logré configurar un espacio liminal en el cual el espacio cotidiano y teatral cohabitan de manera líquida.
- 4) Contar con un espacio delimitado para la creación de *Mudanza Líquida* fue crucial porque ayudó a configurar la lógica lúdica de las sesiones de creación-investigación, así como a cuidar mi salud mental al contar con límites tangibles.
- 5) Hablar de espacio supone una experiencia corpórea y en esa línea, desde el inicio fui consciente de que, aunque estaba solo en la habitación, atrás del celular se encontraba alguien. Así pues, investigué maneras de relacionarme con la cámara a través de su distribución y su posición en el espacio.
- 6) Elementos audiovisuales se engranan en esta versión de *Mudanza Líquida* como parte del lenguaje y código sugerido desde las artes escénicas. Estos aspectos fueron reconocidos a partir de la reflexión de lo que comunica cada cámara empleada.

- 7) El juego se posiciona como un espacio-tiempo con el potencial de contener todas las posibilidades creativas, así como un frente de resistencia ante la angustia propia de la creación. Las reglas, las premisas y los límites del juego se pueden generar en la acción creativa y esto propicia que el material emerja de manera intuitiva, libre y sin restricciones morales. Para esto es importante acercarse al trabajo a través del cuidado y la escucha activa.
- 8) El estado de juego permite investigar las potencialidades entre el cuerpo y los objetos, así como los imaginarios que emergen. En esa línea, se perfila como un espacio para experimentar el componente visual, gestual, expresivo y discursivo ligado a la construcción de la masculinidad.
- 9) El juego es una vía idónea para crear autoficciones, pues el enfoque lúdico posibilita crear las condiciones necesarias para que las reglas se cuestionen, se establezcan asociaciones, y se quiebren y subviertan los significados.

Sobre el arquetipo del niño como detonante para la creación de una experiencia autoficcional

- 1) El cuerpo en estado de juego se posicionó como detonante y articulador del *self* y relato autoficcional artístico a partir de la aceptación y desarrollo de las fantasías, los sueños, los miedos y los errores. En ese sentido, se configuró de manera sensible y corpórea.
- 2) El espacio de creación escénica autoficcional se perfila como un laboratorio para indagar en las maneras y las formas en la que el *self* se articula en un ambiente líquido y cambiante.
- 3) El desarrollo de las escenas se basa en la exploración de las asociaciones entre las características del niño con episodios de mi experiencia de vida a través del lente del juego.

- 4) La creación del *self* de la autoficción artística debe comprenderse como potencialidad generada a partir del cuerpo y su subjetividad. Vinculo este proceso con la mirada creadora del arquetipo del niño en cuanto metáfora del interminable proceso de configuración del *self*.
- 5) El *self* de la autoficción artística revela el potencial de las personas para procesar, imaginar y configurar, de manera performativa, nuevas posibilidades y sentidos a las experiencias vividas. Realizar este ejercicio desde y con el cuerpo supone entenderlo como eje articulador y creador de posibilidades, así como receptor del mundo exterior y revelación del mundo interno.
- 6) Emplear los arquetipos como puntos detonantes, organizadores, articuladores y marcos de análisis de la experiencia escénica representa un campo fértil a explorar desde las artes escénicas.
- 7) La narrativa del arquetipo del niño se posiciona como una ruta para generar y articular material escénico. Esta tiene la potencialidad de no restringir las posibilidades expresivas, sino más bien amplía los marcos de análisis y reflexión para el reconocimiento y la exploración de la dimensión simbólica de los objetos, el cuerpo en acción y el espacio.
- 8) El potencial creador del arquetipo del niño se vincula con la de la liquidez, pues ambos no se ven atados al campo del ahora, si nos más bien su energía se dirigen hacia la futuridad. Esta característica se vincula con el horizonte de lo *queer*.
- 9) La dimensión extra lingüística del cuerpo se posiciona como una ruta privilegiada para investigar y revelar la potencialidad simbólica de los arquetipos, pues ambos están más allá de nuestra capacidad de alcance racional.
- 10) Partir del arquetipo del niño implicó pensar mi *self* e identidad en relación con la ausencia de mi mamá. Esto permitió identificarme con el niño en tanto agente creador de una narrativa que, aunque parte del dolor, ve en el futuro la esperanza por alcanzar la paz.

- 11) La acción de imaginar es paso vital en la construcción del *self* autoficcional artístico, que, si bien parte del *self* del creador, al estar envuelto en el acto imaginativo, se aleja y completa en la acción de la obra.
- 12) Trabajar con el arquetipo del niño desde la autoficción supone entender el acto creador como lugar de conflictos, retos y peligros del cual es posible emerger apoyándose en nuestras habilidades. De tal manera, la obra que se genera en este retador proceso no solo revela un viaje experimentado, sino que además tiene el potencial de proponer una verdad personal y social.

Sobre las narrativas del duelo en una experiencia autoficcional

- 1) El paradigma de liquidez atravesó el proceso de creación en su totalidad, por lo que es un elemento central. Esta se perfiló como una noción y un principio que repercutió en la dimensión poética, estética y discursiva de la performance.
- 2) El principio de liquidez se presenta en la propuesta estética a través de la configuración del espacio, ya que los límites entre el espacio doméstico, espacio escénico y la escenografía se desdibujaron. Además, la performance diluye las formas de representación formales del teatro. Así, tanto el lugar performativo como la performance en sí, deben entenderse bajo el lente de la limininalidad.
- 3) La emergencia y desarrollo de la narrativa de la mudanza revela el cambio experimentado luego de la muerte de mi mamá. En esa línea, esta narrativa se plantea como metáfora del viaje que experimenta el arquetipo del niño.
- 4) La narrativa de la mudanza es atravesada por la liquidez y esto se manifiesta a nivel lingüístico a través del empleo la palabra mudanza de manera simultánea en su nivel poética y prosaica. Como resultado, el límite conceptual se difumina y se genera

ambigüedad e inestabilidad que impacta sobre el *self* y relato autoficcional, así como a las presencias evocadas.

- 5) El público tiene un rol fundamental y activo en la destrucción de los significados, pues gracias a la convención, se les invitó a decidir y seleccionar los sentidos de las palabras usadas.
- 6) El relato sugiere un proceso de desestabilización y cuestionamiento de los valores, símbolos y características asociadas a la masculinidad. Para esta reflexión fue trascendental investigar mi relación con las dimensiones vinculares, éticas, poéticas y políticas de mis familias en cuanto núcleos del proceso de socialización. Así, cuestioné los conceptos de jerarquía, silencio, secretismo, violencia, belleza corporal a través del juego.
- 7) La comprensión de la masculinidad como una identidad travestida abre posibilidad para explorar los valores y significados asociados a este desde una perspectiva lúdica y fantástica.
- 8) La liquidez que atraviesa la masculinidad en la obra se manifiesta de manera estética, poética y discursiva. De tal manera, mi cuerpo performativo en la obra presenta la posibilidad de subvertir las normas de la masculinidad y articular una categoría sexo genérica líquida gracias a la reflexión y cuestionamiento de los símbolos y valores asociados esta, así como la observación de mis errores, violencia ejercida y vulnerabilidad.
- 9) Planteo la masculinidad líquida como una identidad impregnada por lo *queer*, así, esta decanta en una masculinidad en la cual se permite la expansión de las posibilidades afectivas, expresivas e interpretativas de la experiencia humana al desgenerizar los valores ligados a lo femenino.

- 10) La irrupción de Marina Chevita subvierte los símbolos, valores y características asignadas al género masculino y femenino desde la matriz heterosexual patriarcal. Marina me permitió cuestionar, de manera corpórea, la manera binaria de comprender el género y clasificar los cuerpos.
- 11) Marina integra dinámicamente las sensaciones, la gestualidad, la corporalidad y los símbolos que aprendí están ligados a lo femenino, y por ende “prohibidas” a mi cuerpo, y las vincula con mis intuiciones, intereses y lectura sobre lo que significa ser mujer y hombre desde la lógica binaria. A esto se suma las sensaciones e ideas halladas en el juego escénico.
- 12) Marina representa la imposibilidad del lenguaje para captar las identidades *queer*, pues se escabullen por los significados establecidos y fijados. En esa línea, la presencia de Marina abre un horizonte de masculinidad líquida en el cual se expanden las posibilidades para expresarnos, sentir y estructurar los eventos y experiencias.

Luego de vivir esta experiencia de creación-investigación se abren nuevas posibilidades de indagación en relación con el proceso de fragmentación y configuración del relato y del *self* autoficcional a través del reconocimiento e inclusión de las fantasías, los miedos y los sueños. Por un lado, me intriga investigar los alcances, funcionamientos y códigos del juego como premisa de creación en los procesos autofccionales. Por otro lado, el trabajo con los arquetipos se perfila como un campo fértil para la investigación-creación artística de profundas experiencias performativas autofccionales. En esa línea, me interesa trabajar con otros arquetipos, así como incluir a más creadores con el objetivo de observar las narrativas que emergen, y si es que estas se vinculan de alguna manera.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). ¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes*, 25, 88–101.
<https://www.jstor.org/stable/23075748>
- Bassil-Morozow, H. y Hockley, L. (2017). *Junguian Film Studies. The Essential Guide*.
 Routledge.
- Bauman, Z. (2020). *Vida Líquida*. Ediciones Paidós América.
- Bellon, E. (2017). Liderazgos femeninos: tránsitos hacia la ética del cuidado en relaciones de género. *Debate Feminista*. 54, 84-10. <https://doi.org/10.1016/j.df.2017.03.002>
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo* (M. S. Salas, Ed.). Punto de Vista Editores S.L.
- Bodei, R. (2006). *Destinos personales: la era de la colonización de las conciencias. El cuenco de plata* S.R.L.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/>
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Paidós.
- Campuzano, G. (2013). *Saturday Night Thriller* (M. López, Ed.). Estruendomudo.
- Casas, A. (2017). El autor a escena. *Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana.
- Célestin, R. (1997). Interview with Serge Doubrovsky autoficton and beyond. *Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies Revue d'études Françaises*, 1(2), 397–405. <https://doi.org/10.1080/10260219708455900>
- de Laszlo, V. (Eds.). (1958). *Psyche and Symbol. A Selection from the Writings of C.G. Jung* (1a ed.). Anchor Books.
- de Mauro Rucovsky, M. A. (2016). *Cuerpos en escena. Materialidad del cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. EGALES, S, L.

- Díaz, E. (2014). Filosofía por la paz y la ética del cuidado: reconstrucción y génesis de la agencia para las nuevas masculinidades. *Cultura de Guatemala*, II, 99–118.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. *Prácticas artísticas y socioestéticas*. [Archivo de Word]. ARTEA: investigación y creación escénica.
<http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento*, (17), 85–95.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396>
- Flaquer, L. (2013). Los trabajos de cuidado: de una obligación tradicional a un derecho social. *La ética del cuidado*, (30), 72–86.
<https://www.fundaciogrifols.org/es/web/fundacio/-/30-the-ethic-of-care>
- Fordham, F. (1970). *Introducción a la Psicología de Jung* (C. A. Mace, Ed.). Ediciones Morata, S. A.
- Fuller, N. (1993). La Disputa de la Femeidad en el Psicoanálisis y las Ciencias Sociales. *Debates En Sociología*, 18, 7–33.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6675>
- Gilligan, C. (2003). *In a Different Voice*. Harvard University Press.
- Gilligan, C. (2013). El daño moral y la ética del cuidado. *La ética del cuidado*, (30), 10–40.
<https://www.fundaciogrifols.org/es/web/fundacio/-/30-the-ethic-of-care>
- Henderson, J. L. (1995). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En J. Freeman (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (1a ed., pp. 104–157). Paidós Ibérica, S.A.
- Hogenson, G. (2004). Archetypes: emergence and the psyche's deep structure. En L. Carter & J. Cambray (Eds.), *Analytical Psychology: Contemporary Perspectives in Jungian Analysis* (1a ed., pp. 32–56). Brunner - Routledge.

- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Jung, C. (1956). *The Integration of the Personality* (S, Dell, Trad. 8a ed.). Routledge y Kegan Paul Ltd (obra original publicada en 1940).
- Jung, C. (Comps.). (1973). *On the Nature of the Psyche* (3a ed.). Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1995). Acercamiento al inconsciente. En J. Freeman (Ed.), *El Hombre y sus símbolos* (1a ed., 18–103). Paidós Ibérica, S.A.
- Knox, J. (2004). Developmental aspects of analytical psychology: new perspectives from cognitive neuroscience and attachment theory. En J. Cambray & L. Carter (Eds.), *Analytical Psychology: Contemporary Perspectives in Jungian Analysis* (1a ed., pp. 56–83). Brunner - Routledge.
- Kogan, L. (1993). Género-Cuerpo-Sexo. *Debates En Sociología*, 18, 35–57.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6676>
- León Cannock, A. (2018, September 27). El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística. *Cuadernos de Trabajo Sobre Ética de La Investigación*. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148>
- Louis, A. (2010). Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción. En Toro, V, Schlickers, S y Luengo, A (Eds.), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (73–81). Iberoamericana.
- Meyer, R. (2010). Twenty- Four: Identity. En R. S. Nelson & R. Shiff (Eds.), *Critical Terms for Art History* (2a ed., 345–357). The University of Chicago Press.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer: El entonces y el allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.
- Pastor, L. (2019). La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II. *Conexión*, 8 (12), 113–135.
<https://doi.org/10.18800/conexion.201902.007>

- Rodríguez, A.-S. (2010). Las relaciones de teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores.
https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97224/Treball_de_recerca_MOIET.pdf
- Rojas, G. (2020). Todas esas pequeñas cosas: La escenificación de la vitalidad de los objetos a partir de su relación con el trabajo de la actriz en una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico.(Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16903>
- Rushton, R. (2004). The psychoanalytic structure of trauma: Spellbound. *Journal for Cultural Research*, 8(3), 371–384. <https://doi.org/10.1080/1479758042000264993>
- Sánchez, J. A. (2012). Ética de la representación. *Artes La Revista*, 11(18), 177–193.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24330/19873>
- Soto, M. (2017). Entrevista a Sergio Blanco. *Argus-a Artes & Humanidades*, 6 (24).
<https://www.argus-a.com/publicacion/1245-entrevista-a-sergio-blanco.html>
- Schechner, R. (2013). Play. En S. Brady (Ed.), *Performace Studies: An Introduction* (3a ed., pp. 89–122).
- Snowden, R. (2010). *Jung: The Key Ideas* (1a ed.). Teach Yourself.
- Stevens, A. (2004). *Archetype Revisited. An Update Natural History of the Self*. Brunner-Routledge.
- Taylor, D. (2015). *Performance* (G. Indij & M. Ramírez-Cancio, Eds.; 1a ed.). Asunto Impreso Ediciones.
- Toro, V., Schlickers, S y Luengo, A (2010). La auto(r)ficción: modernizaciones, problemas, estado de la investigación. En Toro, V, Schlickers, S y Luengo, A (Eds.), *La obsesión*

del yo; la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana (pp. 7–29).

Iberoamericana.

Vargas, M. (2016). *La Fiesta del Chivo* (2a ed.). Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

Winnicott, D. (1993a). El juego. Exposición teórica. En J.-B. Pontalis (Ed.), *Realidad y Juego* (pp. 61–77). Gedisa, S.A.

Winnicott, D. (1993b). La creatividad y sus orígenes. En J.-B. Pontalis (Ed.), *Realidad y Juego* (pp. 93–116). Gedisa, S.A.



Anexos

Las imágenes de la bitácora que coloco a continuación tienen como meta mostrar algunos momentos vividos durante el proceso de creación. Estos han sido ordenados en orden cronológico.

Anexo 1. Ideas y reflexiones sobre el encuadre a emplear para la creación

Reunión MAURICIO 3-09-20

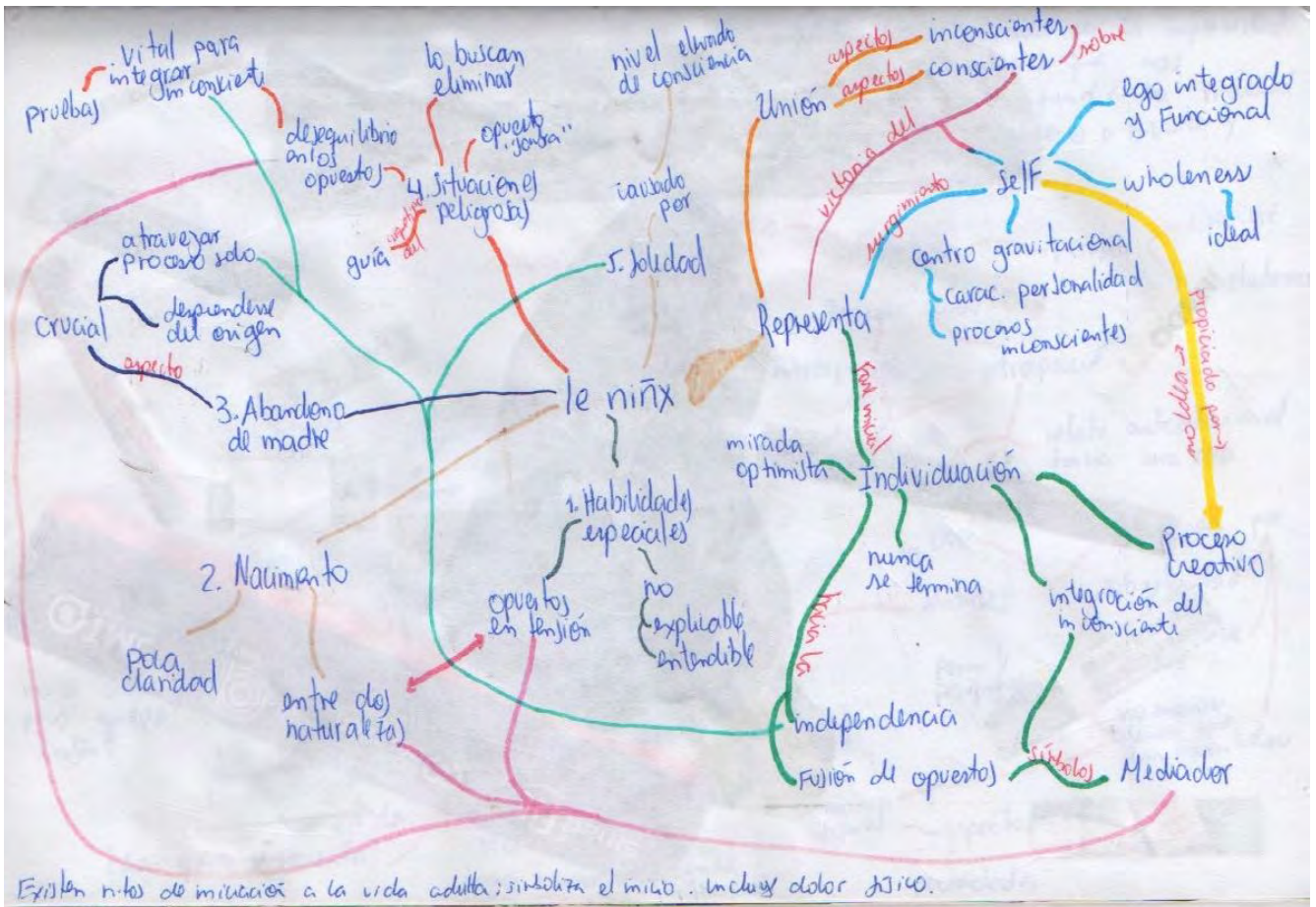
- Steven Universe
- Evangelion
- Jorge Bruce → inconsciente colectivo
- Colonialismo → Quijano
- Nicole Navarrete
- Silvana Pico

#3 24-9-20

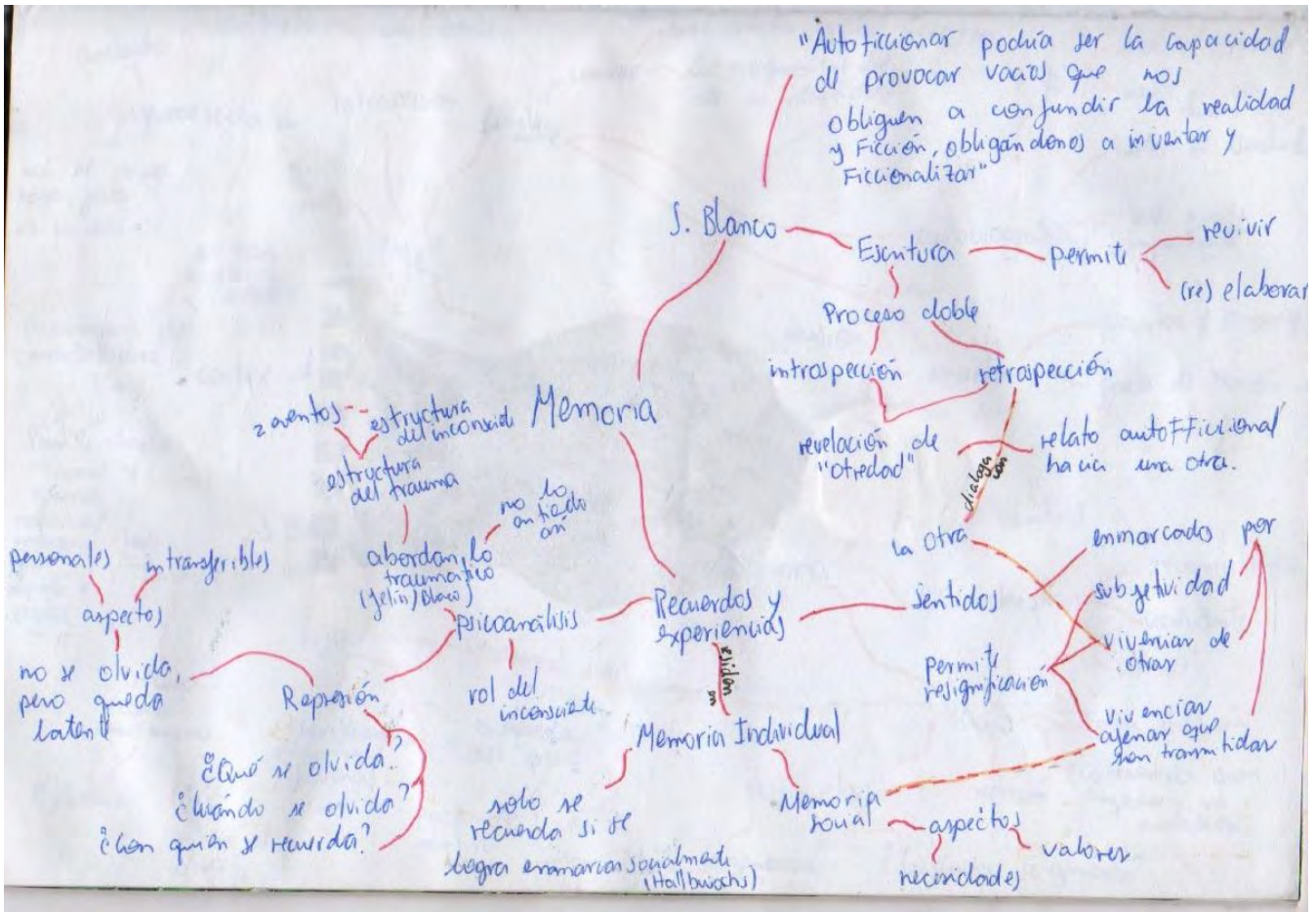
Intento de Retomar este espacio. ya presenté primer avance y tuve feedback de buena. Ya empezó a estructurarse la pregunta que guiará la investigación Me puse ansioso porque tuve que tomar decisión si ir por duelo o identidad como excusa (o encuadre social) de la investigación. Aporté por duelo por coronado, porque fue lo que me llevó a pensar en el arquetipo del niño y es lo que al inicio me conectó con esta narrativa (reconocíala). tal vez no querer abordar el duelo sea una defensa pero como vengo hablando con [REDACTED], todavía existe la necesidad de elaborarla (menos, transferencia, escritura)

Voy por el encuadre del duelo para va las narrativas que emergen al abordarlo con la narrativa del arquetipo del niño en una obra autobiográfica!

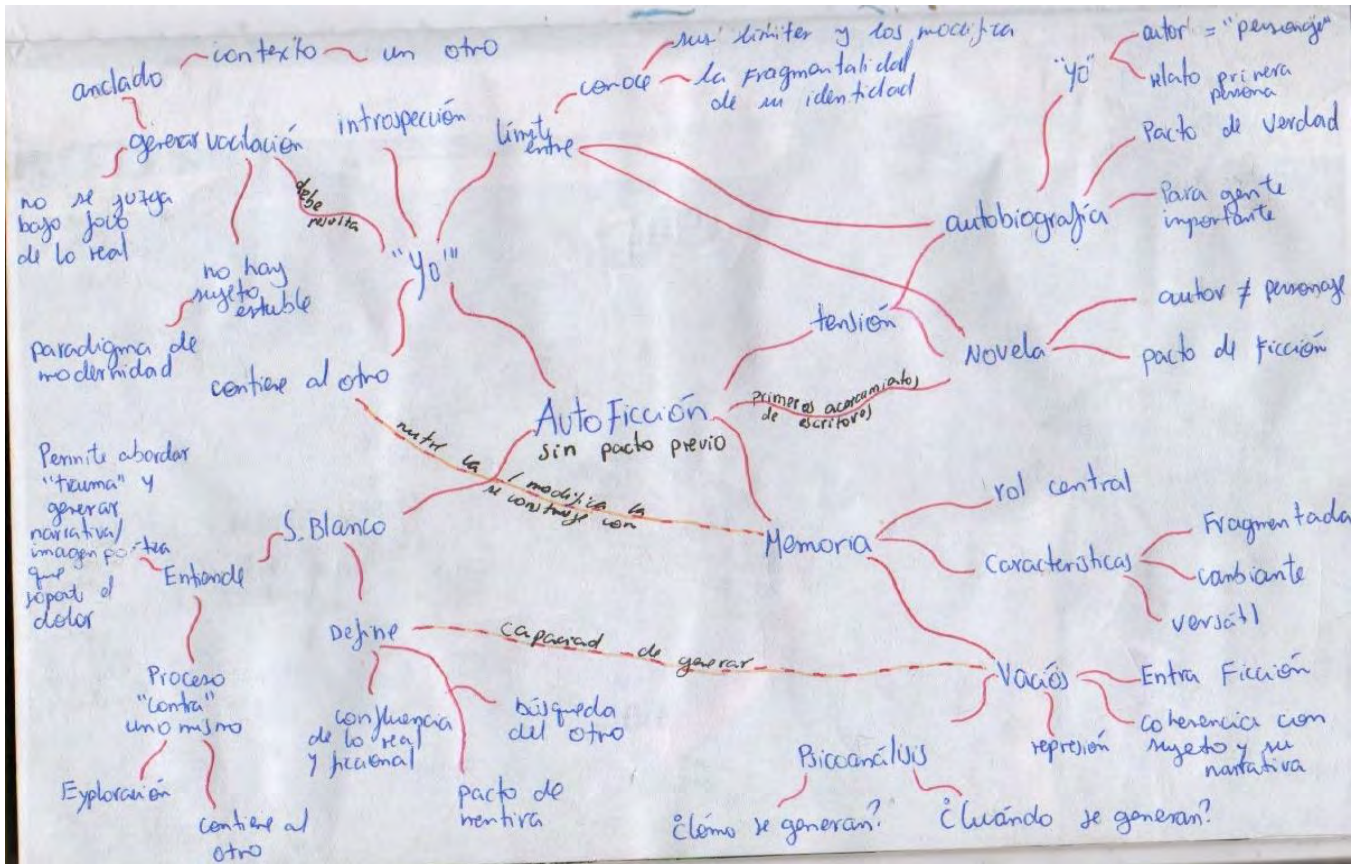
Anexo 3. Mapa mental sobre el arquetipo del niño



Anexo 4. Mapa mental sobre la memoria



Anexo 5. Mapa mental sobre la autoficción



Anexo 6. Reflexiones sobre el primer día de trabajo

15-4-21
 He empezado mi trabajo práctico y es difícil...
 lo es en cuanto estoy solo y me distraigo;
 también porque me cuesta no juzgarme y hacer
 para luego verlo y poder saber qué funciones y
 qué no. He tenido 2 días súper productivos,
 mi cuerpo sintió la urgencia de hacer y
 ante en modo juego y creé... cómo trabajar
 solo? cómo ser el performer y director? ¿es
 que tengo los ingredientes, pero aún no encuentro
 la fórmula para avanzar... tengo que buscarla,
 hacer para encontrar una manera. Trés
 ha armado un grupo de Whatsapp con "Ristas
 Amónimas" para darnos apoyo y ver lo que
 vamos haciendo. Es una buena idea, ¿con qué
 llega?
 Me pongo a pensar que se me hace difícil
 en cuanto no tengo claro desde qué lugar
 me enuncio; cuál es mi mirada frente a lo
 que cuento; cómo la ficción vive en
 la realidad, ¿cuál es el límite entre ellas?
 ¿Cómo se relaciona a la performance?
 Hay una tensión y tal vez pueda hallar las
 formas de que converjan...
 ¿Cómo funciona de la narrativa? ¿nuestro
 solo el vital con esto? ¿cómo se lee desde fuera... Estructura Narrativa!

Anexo 7. Reflexiones sobre una sesión de maquillaje

Sesión de maquillaje solo
 8:00 pm
 Fue eterno. Empecé a maquillarme emocionado porque mi viejo me había traído mis cositas. Me encerré en el cuancho y dispuse a trabajar en eso.

 A la mitad del tiempo decidí ir a mi cuancho y traer una foto de mi vieja y mía; ya había una foto de Betty ahí... Pegué las fotos en la pared. Frente al lugar donde me preparó. Es una especie de espacio ritual / Preparación.

Pero me la peluca, coset y todo me pesa. Disfruto el proceso de transformarme. De jugar con la identidad y transitar hacia un nuevo lugar.

 Me pregunto si esta forma de drag es la que usará; o sea que este pensamiento es justo a lo que me opongo... a caer en una categoría de "glorioso" y el proceso son aspectos vitales de mi trabajo.

• Disfruto del proceso
 • transformarme me toma mucho tiempo.
 ¿Es necesario hacerlo completo para la performance? ¿Qué aspectos son vitales?

Anexo 8. Reflexiones y anotaciones de una pasada

- Comentarios al ver el video:
1. No tengo un calentamiento del toc: ¿cómo me preparo realmente? tener una rutina, no tienes q seguir una forma, por algo has llevado diversos talleres ¿qué usas y qué dejas?
 2. ¿Debería tener un texto previo antes de iniciar la perfo? Al final, si lo puse (me basé en Floricienta) y espero que esto ayude a generar contradicciones y el mood con el que quiero que la gente lea la perfo. y el mood con el que quiero que la gente lea la perfo.
 3. Reconocer al público apenas antes, andar primero donde ella y luego al espacio
 4. Piensa con el público → esto en relación con los ojos (especialmente miras al público, no hacia arriba). Piensa e involucra los; no huya. también esto se ve cuando dices "Alguna vez has pensado en lo loco que es bailar?" (Rojo al espacio pero loco en público)
 5. Me gusta que se aborde el quién soy de forma importante pero inmediatamente después no lo toma como adulto [hablar de uno: adulto / decir realmente que piensas: niño]
 6. los puntos de luz están a los extremos del rango de la cámara y la acción ocurre en el medio (visualmente apoya la idea del no vacío entre los puntos)
 7. cómo se construye el crescendo hasta "llego de vida y puliones"? Dibujar camino.
 8. No corras en general, prueba pausas para llegar a la parte del corazón fuerte probar más lento, ese momento también ¿por qué correr?
 9. trabajar en expresiones faciales porque tienes una cámara al frente o sea en algunos momentos se dibujó una sonrisa y no era el mood... no sentir.
 10. El "nada tiene sentido" de los videos iniciales, obale un par más de segundos.
 11. salir del momento del baile, más provecho, o sea, bajar la energía y salir de ese momento poco a poco. Dibujar camino
 12. seguir trabajando precisión de secuencia física de "Juro, alcohol"
 13. Falta construcción de momentos (texto y cuerpo) previo que lleva a mandar a la mierda a alguien.
 14. Para el momento [redacted], y en general, de mirar hacia donde se dirige la mirada. puntos claros.
 15. Marina no decir "una mujer" sino mujeres o ser específico. Marina debe sorprenderse de todo, del espacio público, todo, como si fuera la primera vez que lo ve. Dibujar lo proceso de descubrimiento, y que esto ayude a que el público conecte y pueda conocer aspectos del "detrás de cámaras / acciones"
 16. pensar texto ⇒ Mi mamá dijo a los hombres... pero supongo que algunas cosas simplemente acaban ¿qué quiero decir? tal vez sea otro cine.