

**Universidad Nacional
de San Martín**

**Escuela Interdisciplinaria
de Altos Estudios Sociales**
IDAES_UNSAM

**Masculinidad(es) en escena
u otras rajaduras feministas en el teatro de la universidad**

Tesis para optar por el título de
Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

Tesista:

Lic. Leonardo Ezequiel Huici Capra

Directora:

Dra. Marie Bardet

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Diciembre de 2023

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Resumen	4
Introducción	5
Capítulo I: Del teatro en la universidad	13
1.1. (Re)presentar la universidad, entre el campo de formación y el campo profesional.....	13
1.1.2. La instancia: Proyecto de Graduación.....	21
1.2. Conclusiones: Lo personal se biodramatiza.....	25
Capítulo II: Entrar a escena	29
2.1. Entrar al campo, entrar a escena, entrar a <i>zoom</i>	29
2.2 <i>Work in <Proyecto de Graduación> progress “Las Leyes de la Contabilidad”</i>	41
2.3 Vínculos tentaculares: humanos, actantes, objetos, vestuario e iluminación.....	49
2.4. Conclusiones: Disputando la escena <parcial>.....	60
Capítulo III: Rajaduras feministas a la representación de la(s) masculinidad(es)	65
3.1. El escenario de la tra(d)ición.....	65
3.2. Masculinidades fugitivas.....	74
3.3. Representar la masculinidad femenina.....	80
3.3.1. Luz, cámara, striptease.....	84
3.3.2. Sombras de bigote.....	90
3.4. Conclusiones: Traficando masculinidad femenina.....	96
Capítulo IV: Reflexiones finales	99
Bibliografía	106

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigxs por el apoyo, la escucha y el acompañamiento de siempre. Al cuerpo docente de la Escuela I.D.A.E.S. por sus movilizantes aportes a mi formación profesional. A los equipos de investigación en la U.N.A. y la U.N.S.A.M. con quienes debatimos y enriquecieron mi investigación.

Gracias a lxs alumnxs de P.G. y sus maestros por abrirme las puertas (del *zoom*) y así crear mi campo de indagación. A las resonancias teóricas de la Diplomatura en Masculinidades y Cambio Social de la U.B.A. y las resonancias desde/con el cuerpo en los talleres de Celia Arguello.

A la guía y ayuda de mi directora Marie, quien entre masitas dulces y té calentito, fuimos (de)construyendo esta investigación. Estaré por siempre agradecido.

Al amor diario de Alejandro y Alessia.

RESUMEN

En los últimos años, las producciones artísticas de las universidades nacionales, con carreras en artes escénicas, tales como, muestras abiertas, obras de teatro, performances, intervenciones, entre otras, se han visto problematizadas por diferentes discursos, miradas y demandas de los feminismos. En este sentido, las producciones escénicas, específicamente en la Universidad Nacional de las Artes (U.N.A.) generaron discusiones en torno al “juego de roles binarios”, entre lo femenino y lo masculino.

La presente tesis busca identificar los procesos a través de los cuales los discursos, demandas e idearios feministas están (de)construyendo la(s) masculinidad(es), en tanto sus formas de representación *en/desde y con* el cuerpo, sus vínculos, performatividades, apuestas técnico-escénicas, materiales, como así también, los métodos y prácticas que se disponen en dichas formas de representación.

Por tanto, el trabajo con los Proyectos de Graduación (P.G.) de lxs estudiantes de grado del Departamento de Artes Dramáticas de la U.N.A., en cuanto: tesis prácticas, muestras finales, trabajos de integración, construyeron el material empírico de observación e indagación de la presente investigación.

El trabajo de campo se desarrolló durante el año 2021, bajo en contexto D.I.S.P.O. (Distanciamiento Preventivo y Obligatorio) por la pandemia Covid-19. Se empleó una metodología cualitativa, utilizando herramientas como la observación participante y entrevistas en profundidad a integrantes de los proyectos de graduación de las carreras de Actuación y Dirección Escénica de la U.N.A. Los hallazgos fueron analizados desde perspectivas teóricas feministas, estudios sobre masculinidad(es) y las prácticas artísticas escénicas contemporáneas.

Palabras Clave:

MASCULINIDAD(ES) // FEMINISMOS // TEATRO // UNIVERSIDAD

INTRODUCCIÓN

En 2016 me gradué como Licenciado en Actuación en la Universidad Nacional de las Artes (U.N.A.), tras aprobar mi Proyecto de Graduación (P.G.), una tesis práctica, que consistía en el montaje de una obra teatral y fui investido en la praxis artística; como define Bourdieu (2001) tras culminar mi *rito de institución*, una instancia teórica y práctica al obtener “*un conjunto de atributos sociales que tiende a producir lo que designan*” (Ídem: 78), es decir, acreditar una serie de conocimientos, saberes, experiencias y técnicas me designaron a partir de allí como actor (intérprete, performer, artista...)

Mi Proyecto de Graduación se desarrolló en el Museo de Calcos y Esculturas “Ernesto de la Cárcova”, que depende de la universidad (U.N.A.), en la obra “Experiencia/Alicia” dirigida por el Lic. Guillermo Cacace. En esa oportunidad, trabajamos de manera colectiva el clásico de Lewis Carroll “Alicia en el país de las maravillas”, con una estética y metodología biodramática.

Siguiendo a la investigadora Cristina Bravo Rozas (2016) es un tópico recurrente en las representaciones latinoamericanas contemporáneas, imprimir un abordaje de la peculiaridad, lo cotidiano, lo biográfico, lo íntimo, como disparadores de la acción dramática. Una revisión constante del aquí y ahora, arraigado a la comunidad y situado, que permite dialogar en un *continuum* con los procesos sociales, políticos y culturales que nos acontecen.

Una técnica artístico-expresiva, no la única, que condensa estas dimensiones, es el biodrama, metodología que durante mi P.G., allá por el 2016, se llevó también adelante. Esta propuesta propone poner en evidencia la lógica presentación/representación en los modos de actuar, lo que Viviana Tellas (2010) denomina el carácter *biodramático*.

Según la autora, este procedimiento de creación se aleja de toda encarnación del personaje, más bien lo presenta, bajo una misma corporeidad, donde se despliega y repite el *fluir* de la vida diaria, en un espectro de poderes causales (reales y ficcionales) incluido el poder de influir sobre la acción de otros, no como exacerbación individual, sino, un intervenir y dialogar en el mundo; una posibilidad artística de revisión, acción y resistencia.

La pregunta que me hacía en aquellos tiempos, como estudiante, mientras indagaba en la caja de herramientas íntima, me llevó a preguntarme ¿Cómo representar la masculinidad?, o

¿Cómo presentarla?, en ese caso, desde un *biodrama*. Ahondar en la biografía personal y académica, me permitió tomar registro de clases, talleres, seminarios que, en mi trayecto universitario, abordaban la composición de los personajes: en técnica vocal, donde los tonos graves “parecían importantes para crear la autoridad de varón”, el trabajo de una corporalidad a tierra, pesada y rígida debía acompañar la idea de “el macho”; en materias como lenguaje musical o rítmica, se insistía en marcar la diferencia entre un paso liviano, aéreo y delicado, versus uno pesado, ruidoso y estridente, quizá la caminata en pulso de negras, blancas y redondas se asemejaban a un recorrido masculino, mientras que un tresillo compuesto o un salticado, no lo era.

Luego, esta pregunta por la construcción escénica de La Masculinidad, terminó de tomar cuerpo en el fervor de la cursada en Sociología de la Cultura (E.I.D.A.E.S. - U.N.S.A.M.), debates y encuentros con investigadorxs y artistas, e incluso clases que volví a tomar de expresión corporal. Pasar por el cuerpo, y entre ellxs, por escrituras, correcciones y tachones, lejos de clarificar argumentos, se ponían en tensión borrosa. Este pasaje, que hace a la construcción de mi objeto de estudio, cortaba con la idea de representación teatral en estereotipos. Al contrario, se volvía más compleja en sus contextos.

La denominada *cuarta ola feminista* puso de manifiesto diferentes reivindicaciones, discusiones y alertas en relación con las violencias que sufren las mujeres y disidencias. La masificación mediática, política, militante, se acentuó a partir del 2015 con el movimiento “Ni una Menos” y en el 2017 tras el debate por aborto legal, seguro y gratuito. Asimismo, surgieron en Estados Unidos el movimiento #MeToo, cuya resonancia en el plano artístico local ha tenido lugar con el colectivo de Actrices Argentinas, quienes impulsaron debates artísticos, laborales y de género (Bulloni, 2022).

Esta genealogía tuvo su correlato en las demandas que venían impulsando diferentes instituciones universitarias, en relación con la generación de políticas concernientes a los géneros y sexualidades (Vazquez Laba y Palumbo, 2019) y específicamente en problematizar la construcción social, política y afectivas de masculinidades proyectadas en la formación universitaria (Blanco, 2021).

A partir de las (des)configuraciones de mi unidad analítica, con las lecturas desde los feminismos y marcos teóricos de los *estudios sobre masculinidades* (Kimmel, 1994; Connell, 1995; Valdés y Olavarría, 1997; Viveros Vigoya, 2002; Azpiazu 2017, Fabbri, 2022), la pregunta sobre la construcción escénica en el teatro de la universidad comenzó a

desestabilizarse desde su presunta universalidad y la afirmación sobre La Masculinidad, en mayúscula, como rectora del varón cis, blanco, heterosexual, propietario, proveedor, reproductor... y comenzó a inscribir un término plural, por ende, sobre la (de)construcción escénica de (las) masculinidades.

Sobre esa posibilidad de *rajar* múltiples situaciones, trayectos y prácticas “neutrales” Marie Bardet (2021:17) retoma los hilos del colectivo “Juguetes perdidos” y explica: *Ellxs forjan este concepto de “raje” como una herramienta conceptual que permite detectar y pensar las líneas vitales que escapan y rasguñan el discurso de la seguridad y el marco de autocontrol punitivista que acechan nuestras subjetividades maceradas en años de neoliberalismo.*

La (im)posibilidad de rajar la universidad desde/por los idearios feministas, (des)orientan una serie de avances, búsquedas, huellas, cuestionamientos, intentos de respuestas, retrocesos, continuidades... que fueron definiendo los objetivos y preguntas de esta investigación.

Una convergencia sustancial propone, en torno a los años 2000, la teórica feminista bell hooks, cuando destaca la necesidad de abrir las fronteras hacia un “feminismo para todo el mundo”. Según la autora, hace falta una visión feminista que no se reduzca al término “mujer”, sino que incorpore a varones y masculinidades (hooks, 2017), sumando a las demandas históricas de salud reproductiva, eliminación de la violencia, acceso y uso de tecnologías e interseccionalidad, en este sentido, ¿De qué manera las producciones artístico-escénicas universitarias son atravesadas por los discursos feministas, tensionando la (de)construcción de masculinidad(es) en la representación de sus proyectos finales de graduación? ¿Las disidencias tienen un lugar en la escena? ¿Se disloca la ridiculización de lo queer o se vulgariza, ironiza? ¿Se cuestiona la anteriormente citada Masculinidad “en mayúscula”, dominante, hegemónica o arquetípica? ¿A través de qué mecanismos, recursos y procedimientos escénicos se ponen a desandar o reforzar *mandatos de masculinidad* (Segato, 2016)? ¿Qué tensiones propone las *masculinidades femeninas* (Halbestam, 1998) las masculinidades cis no hegemónicas o las masculinidades trans?

Al poner en diálogo aportes de las teorías y prácticas feministas, estudios sobre masculinidades y prácticas artísticas escénicas, se abre un campo de problematización en relación con los cuerpos y sus representaciones. Algunos antecedentes desde la perspectiva feminista son las nociones de *cuerpo performativo* (Butler, 1990), *cuerpo situado* (Haraway, 2015) o de cuerpo instancia de *resistencias* (Federici, 2017), quienes proponen problematizar

las corporalidades desde los feminismos, intentando plasmar un conocimiento amplio, que escape al *oculocentrismo* (Harraway, 1995, Maurette, 2015, Bardet, 2021) la frontalidad, lo unidireccional cis-hetero-patriarcal dominante.

Entre los trabajos que entrelazan, específicamente, estudios de género, masculinidades y cultura, podemos mencionar los de Daniel Bao (1993) quien analiza obras de los primeros sexólogos en búsqueda de una *subcultura homoerótica*. En cuanto a trabajos más historiográficos, también con fuentes médicas (Salessi, 1995) o desde la historia social (Ben, 2000; Acha, 2014) encontramos estudios sobre masculinidades en el imaginario criollo (Peluffo, 2013) tanto en clave ensayística (Sebreli, 1997) como en crónicas de la vida disidente, como las “maricas” o “locas” (Rapisardi y Modarelli, 2001); todos estos son trabajos sobre la homosexualidad urbana que dan cuenta de rituales, performances y gestos de seducción en el espacio público.

Asimismo, los trabajos etnográficos en la ciudad de Rosario a comienzo de los 90’ de Horacio Sívori (2005) o en el Delta de Tigre y sus carnavales por Joaquín Insausti (2010) en aplicaciones de citas y chats (Leal Guerro, 2011) abrieron camino a la problemática desde la perspectiva antropológica.

Diferentes trabajos indagaron también líneas de contacto entre masculinidades y fotografía (Rodríguez Aicager, 2012), la música y sus apreciaciones en cuanto a variables de clase, el mundo de la cumbia villera (Semán y Vila, 2012) o en la música electrónica de clases medias y altas (Blázquez, 2012). Los estudios sobre representaciones de masculinidades en ficciones televisivas o cinematográficas, son mucho más abundantes (Millington, 2007, Pagnoni, 2012, Rocha, 2012, Subero, 2014, Marentes, 2017). Asimismo, el trabajo de Ezequiel Lozano explora las artes escénicas como títeres, performances y teatro tradicional desde la teoría queer, cruzando dramaturgias, vestuarios y espectacularidad en numerosos artículos (2011, 2013, 2019a, 2019b). Estudia las puestas en escena que visibilizan la disidencia sexual, tomando elementos del “discretísimo” en lo que se podía mostrar o decir en los 60’. Todos estos trabajos nutrieron la elaboración inicial de mi problemática de investigación.

Uno de los conceptos fundantes, que abordan muchas investigaciones sobre masculinidades y sus derivas, es el análisis de Raewyn Connell (1995) y su definición de *masculinidad hegemónica*, donde la investigadora australiana plantea desde un enfoque pos-gramsciano que la *dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo y dominación en la vida social (...) garantiza la posición dominante de los hombres* (Ídem:39).

Contribuciones más contemporáneas, problematizan y complejizan del concepto de Connell; ya que el carácter hegemónico no situado, meramente descriptivo y universal, puede llevar a conformar una representación arquetípica, de la que resulta más fácil distanciarse para la mayoría de los varones cis, que no cumplen con la totalidad de los atributos de masculinidad tradicional (Azpiazu Carballo, 2017; Fabbri, 2020; Jones, 2022).

Si bien las masculinidades trans, lésbicas y femeninas constituían un lugar a explorar, en el trayecto de esta tesis, mi ingreso al campo hizo que el protagonismo de la escena teatral y la escena de investigación lo tomaran (en su gran mayoría) un grupo de mujeres actrices que conforman el material empírico de la misma, determinando un cambio importante en el recorrido de investigación.

En efecto, los P.G. observados durante el año 2021 fueron casi en su totalidad constituidos por mujeres (exceptuando un estudiante, varón-cis). A partir de allí, referencias teóricas que amplían los análisis de masculinidades en cuerpos de mujeres y me permitieron (re)construir los marcos previstos, tan como las investigaciones de Jack Halberstam que argumenta sobre *la fusión de una conducta masculina con un cuerpo de mujer* (2008, 7), en su libro *masculinidad femenina* de 1998.

Otras contribuciones relevantes fueron los aportes de Lucas Platero sobre *las masculinidades de las biomujeres* (2009) o las perspectivas desde los estudios artísticos de performance y género que realizó Paul Preciado (2009) en *Género y performance, 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans*. En el plano local, las investigaciones de Andrea Lacombe (2006) *Para hombres ya estoy yo*, María Laura Gutiérrez (2017) *Imágenes de lo posible y Con luz propia. Una posible figuración para las masculinidades lésbicas*, de val flores (2020) me permitieron tramar y articular una teoría situada que intente dar cuenta de las omisiones, ocultamientos, vacancias y resistencias en las prácticas, metodologías y epistemes de la construcción escénica universitaria.

Para ello, esta investigación tiene como objetivo general analizar la (de) construcción de la(s) masculinidad(es) a la luz de los discursos feministas en representaciones escénicas de proyectos de graduación universitarios de la U.N.A. (Universidad Nacional de las Artes). El recorte temporal se delimitó a las cohortes del año 2021, en sus carreras de grado de Dirección Escénica y Actuación, ambas con modalidad de cursada virtual, mientras nos encontrábamos bajo las medidas del Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (D.I.S.P.O.).

En relación con los objetivos específicos, en primer lugar, la tesis buscará describir las configuraciones, características y métodos que convocan a los proyectos finales de graduación como parte del campo teatral universitario. Además, se intentará identificar y analizar los discursos feministas que indaguen, bordeen, tematizen o tensionen la (de)construcción de masculinidad(es), para evidenciar cambios, rupturas, cuestionamientos, desacuerdos entre quienes participan de la representación teatral universitaria. En tercer lugar, se buscará reconocer diferentes formas de vincular escénicamente lo masculino con y entre actantes humanxs y objetuales que intervienen en las prácticas artísticas (utilería, vestuarios, maquillaje, escenografía). Por último, es un objetivo distinguir y caracterizar sentimientos, afectos, emociones, presentes en esos vínculos escénicos.

A través de un enfoque metodológico cualitativo se explorarán las interacciones de lxs estudiantes univesitarixs en la producción de representaciones escénicas en tanto graduandxs de la Universidad Nacional de las Artes. Específicamente, mediante un abordaje etnográfico *se intentará comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de los sujetos* (Guber, 2001).

La técnica de observación para recoger datos se distanciará de la *observación participante completa*, como señala Kawulich (2005) por una construcción de *observador como participante* donde se participe de las actividades del grupo a estudiar. Aunque “*el investigador no es miembro del grupo (...) pero construye un rol de <membresía periférica> para observar lo suficientemente cerca con los miembros para establecer la identidad de un miembro sin participar en aquellas actividades constituyentes de la esencia de la membresía al grupo*” (Adier y Yadier, 1994:380).

Esta observación, no solo ocular, intentará reconstruir apreciaciones afectivas, emocionales y vinculares que configurarán las notas de campo, que se organizarán del siguiente modo:

—Comenzado el proceso creativo: en las primeras semanas de clase del 1° cuatrimestre 2021, documenté las presentaciones de lxs participantes, líneas temáticas para la producción final, biografías e historias de vida como materialidades creativas.

—Mediando el proceso creativo: indagué la propuesta de trabajo, encuadre de las actividades escénicas, ensayos individuales, grupales, construcción de dramaturgia colectiva, *work in progress* del proyecto.

—Y finalizado el proceso creativo: puse el foco en las pruebas finales de vestuario, escenografía, iluminación, ensayo general, puesta en escena del proyecto de graduación.

Los tres momentos debieron adecuarse bajo un “*proceso de dirigir observaciones*” (Kawulich, 2005:16) en tanto:

—Observaciones descriptivas: donde se asuma la ignorancia de todxs lxs involucradxs, incluso cuestiones no relevantes o disonantes a la representación de la(s) masculinidad(es). Contexto, comunicación no verbal, comentarios fuera de escena.

—Observación enfocada: que enfatice tanto los vínculos individuales, colectivos como los no humanos al momento de construir, deconstruir, reafirmar, parodiar, estereotipar, ridiculizar, etc. representaciones masculinas en escena.

—Observación selectiva: de diferentes acciones, gestos, movimientos, ritmos, palabras, que enfaticen variables propuestas en los objetivos específicos de investigación.

Sumado a la observación participante, la tesis cuenta con entrevistas en profundidad a actrices integrantes del P.G. de la carrera de Actuación. También, *como posibilidades del análisis del cuerpo en movimiento como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social*, se realizaron preguntas en cuanto *entrevistas bailadas* (D’Hers y Musicco, 2015: 2) tal como detallaré más adelante, en ambos casos a través de plataformas virtuales.

En el primer capítulo, se presenta la Universidad Nacional de las Artes, un breve recorrido histórico y algunas dimensiones en relación con la formación específica de las licenciaturas en Actuación y Dirección Escénica. Se despliegan ideas para comprender el espacio *Proyecto de graduación* como instancia privilegiada para el análisis. Finalmente, se retoman las nociones de Viviana Tellas (2013) sobre *biodrama* y su relación con las historias personales y políticas del arte y del (los) feminismo(s).

El segundo capítulo, intenta reponer el complejo trayecto recorrido para entrar al campo, en su triple ponderación: la entrada a las clases, es decir, al “*zoom*”; la entrada a la escena y la entrada al campo de investigación propiamente dicho. Se describe los métodos, prácticas y ejercitaciones realizadas en el P.G. de Actuación, las alianzas y vínculos, no únicamente, de las actrices, sino la tentacularidad que se pone en juego entre objetos, vestuarios, iluminación, música, etc. Esta construcción artística es, al mismo tiempo, construcción de conocimiento, por ello, se exponen algunas reflexiones desde las epistemológicas críticas feministas sobre la *escena parcial*, el lugar de la objetividad, la mirada y el ensayo en la praxis teatral.

En el tercer capítulo se desarrollan las formas de representación de masculinidad(es) por parte de las actrices durante el proceso creativo de su P.G. Partiendo de las ideas de Jack Halberstam (2008) sobre *masculinidad femenina*, se esbozan análisis de las técnicas, prácticas y vínculos escénicos para la (de)construcción de personajes como *Lxs Taxistas*, *Lx Linyera* o *El Mozo*, quienes disputan su ser/estar a partir del tráfico de copias y calcos, en lo que llamaré *masculinidades fugitivas*.

Por último, formulo algunas reflexiones finales, los hallazgos de investigación, preguntas e interrogantes sobre el propio proceso de investigación como instancia artística en sí misma.

De este modo, el diálogo a veces tenso entre los lenguajes artísticos y la investigación social encuentran puntos de inflexión en el abordaje transdisciplinario de la sociología de la cultura. En este sentido, “*mientras algunas posiciones sostienen la necesidad de reponer lo específico del teatro (...), otras plantean que la porosidad de los límites con prácticas y problemáticas no teatrales, no solo es algo inevitable, sino también deseable* (Martínez, 2013). Los acontecimientos contextuales problematizan dialécticamente el campo artístico y a su vez, las producciones artísticas desencadenan contingencias en el análisis social. Así, los discursos y acciones feministas rajan los espacios de representación escénica como el teatro universitario y nos dotan de nuevas discusiones en torno a la (de)construcción de las(s) masculinidad(es), entendiendo al cuerpo como materialidad preponderante de la acción performativa en su dimensión tanto artístico-escénica, como político-sexual. Busca aportar entonces a las preguntas y espacios de vacancia en los análisis sobre masculinidades, y proporcionar masa crítica al campo de la formación teatral en el ámbito universitario.

CAPÍTULO I

“Del teatro en la universidad”

(Re)presentar la universidad, entre el campo de formación y el campo profesional

En el primer año de la carrera de actuación, en el entonces I.U.N.A. (Instituto Universitario Nacional del Arte), me hice de una entrañable amiga “Pato”, juntxs nos conocimos en febrero del 2010 cuando cursamos el examen de ingreso a la universidad (C.P.U. - Curso Pre-Universitario), era una semana intensiva, donde nos evaluaban vocal, corporal, rítmica y actoralmente. Pato era una actriz de zona oeste, más precisamente de Morón, y se estaba por consagrar en un teatro porteño de los más importantes. Con otrxs compañerxs le propusimos ir a verla, ¡por supuesto!, pero ella siempre nos evitaba. La información de la obra era a cuenta gotas, con quien ensayaba, quienes integraban el elenco, cuál era el tema o siquiera el nombre de la obra.

Un día en el patio, de la sede French en Palermo, Pato arranca un cartel de la pared, de manera muy brusca ¿Qué pasa le pregunto?, y con desazón me muestra el flyer de su obra, y me dice: no ves, es la publicidad de mi obra, soy parte del elenco con Camacho (era nuestro docente y jefe de cátedra de Actuación I) él no quiere que se enteren, me prohibió en los ensayos que diga que actuamos juntos...

Anécdota personal con Patricia Calderón (mayo de 2010)

(Re)presentar la universidad, es un acto más amplio, que designar un edificio destinado a la enseñanza de estudios superiores, en este caso los temas y demandas focalizados en las artes. La Universidad es un bien público, una herramienta de transformación social, con valores que se re-actualizan en el tiempo, según los problemas y necesidades de nuestra sociedad. Es un pasaje entre el campo de formación, como estudiantes, al campo profesional, en tanto graduadxs : actrices, actores, interpretes, performers, directorxs escénicxs, iluminadorxs de espectáculos, etc.

Aquí una breve (re)presentación. La U.N.A. es la actual Universidad Nacional de las Artes, localizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

En 1996, por Decreto 1404/96 del Poder Ejecutivo,¹ siete instituciones terciarias, no universitarias de arte, dieron origen al I.U.N.A. - Instituto Universitario Nacional del Arte, estas fueron: el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore.

Instituciones que en la actualidad conforman las diferentes áreas departamentales y trans-departamentales de la universidad². La U.N.A. - Universidad Nacional de las Artes, como tal, fue creada por Ley 26.997³, en el año 2014.

El espacio específico, dentro de la universidad, es (hubiese sido)⁴ el Departamento de Artes Dramáticas, inaugurado en 1924 como Conservatorio Nacional de Música y Declamación, años después cambió su nombre a Conservatorio de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo”, hasta que en 1958, donde ambas instituciones toman caminos independientes, conformando la Escuela Nacional de Arte Dramático; que luego será absorbida, como

¹ Decreto 1404 de 1996 [con fuerza de ley]. Por medio del cual se expide la creación del Instituto Universitario Nacional del Arte. 3 de diciembre de 1996. Publicada en el Boletín Nacional del 10 de diciembre 1996, disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1404-1996-40779>

²En la actualidad se han sumado otros Departamentos como: el Departamento de Artes Audiovisuales y Áreas Transdepartamentales de Formación Docente, de Artes Multimediales y de Crítica de Artes. Además de instituciones de posgrado, el Museo de Calcos y Escultura comparada y el Centro de Producción Audiovisual (CEPA).

³ Ley 26.997 de 2014. Por la cual se transforma el Instituto Universitario Nacional del Arte - IUNA - Decreto 1404, en Universidad Nacional de las Artes -UNA- Boletín Oficial 14 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=54E6A5E8B989B9277B81E62E51B05AFD?id=238242>

⁴ Si bien el espacio físico del Departamento se encuentra en el barrio porteño de Palermo, en la calle French 3614, por la pandemia COVID-19, las actividades fueron a través de medios virtuales (profundizaré en el Capítulo II).

advertí anteriormente, por el Instituto Universitario Nacional del Arte —I.U.N.A.— y finalmente su cambio actual por la U.N.A.

El nombre “Antonio Cunill Cabanellas” es designado en 1987. Cunill Cabanellas (1894-1969) quien fue maestro y director de teatro, además de presidir el Teatro Nacional de la Comedia en el Teatro Cervantes entre 1935 y 1941.

En este vaivén de prefijos, entre Él Conservatorio, La Escuela de Arte Dramático, Él Instituto Universitario y La Universidad, transitan idearios, historias, formaciones prácticas y simbólicas cargadas de historias institucionales, individuales y colectivas.

Es posible entonces, poner pregunta las reflexiones de la pedagoga Graciela Morgade (2019) *Las universidades como territorio del patriarcado* y ¿en qué medida aún existe segregación femenina en los cargos docentes o de poder y conducción universitaria?, ¿o si el carácter androcéntrico de las ciencias modernas, atañe las formas de aprendizaje, formación y acreditación de prácticas y saberes artísticos, con una gran presencia en los aspectos corporales y físicos, expresivos y emocionales?

Converge entonces la tensión, en torno a los espacios de creación democrática, en libertad y potencia creadora, en artes escénicas, y la pregunta sobre si ¿se re-produce allí una lógica de desigualdad de género? Jerarquías, asimetrías de poder, disparidades, racismos, homo-lesbo-transfobias, serán interpeladas por testimonios de entrevistadas en lo <personal> y las revisiones *de/desde* los feminismos <es político>.

Según Rafael Blanco (2021:3) *Las violencias sexistas en el ámbito de las universidades han estado mayormente invisibilizadas y tramadas por el silencio y las complicidades. Hace menos de una década que existen en nuestras universidades públicas mecanismos para atender a estas situaciones*⁵. Es preciso, entonces, esquematizar, de alguna manera, un contexto histórico, que dialogue con las manifestaciones y debates que impulsan los feminismos.

⁵ Algunas de ellas fueron: el Protocolo de intervención institucional ante denuncias por situaciones de violencia sexista en la U.N.Co. - Universidad Nacional de Comahue (2014), a las que se sumaron en 2015 las Universidades Nacionales de Córdoba, Buenos Aires, La Plata y de San Martín. Ese mismo año se formó la Red Interuniversitaria por la Igualdad de Género y contra las Violencias. En 2019 se implementan las capacitaciones en perspectiva de género, como la “Ley Micaela” (Ley Nacional N° 27.499).

Ya desde el retorno a la democracia se han sostenido hitos como el Encuentro Nacional de Mujeres que se realizaban anualmente desde 1986 [y] ganaron masividad e impacto público con la primera concentración del Ni Una Menos (Jones y Blanco: 2021:46) suscitadas a partir de 2015. También traman la agenda de lucha el Primer Paro Nacional de Mujeres (2016), el debate y posterior legalización de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2017 - 2020) que implicó una inmensa movilización social heterogénea, bajo el lema de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”.

(Re)presentar la universidad, implica un doble juego entre lxs actores y actrices teatrales, en este caso, y lxs actores y actrices sociales, respectivamente. Pongo en diálogo algunos comentarios, en tanto *investigador flotante* (Guber, 2011:75), ya que no se privilegió de antemano ningún punto del discurso. Es decir, la pregunta a un grupo de estudiantes de los P.G. (Proyectos Finales de Graduación) de la carrera de actuación, consistía en presentar(se) como parte de una universidad. ¿Cómo fueron sus trayectorias formativas, los recorridos en el plan de estudio, fortalezas y debilidades en el camino universitario?

Que las estudiantes entrevistadas sean todas mujeres, responde a una selección específica, de acuerdo con trabajos artístico-expresivos realizados durante la cursada de sus P.G. (se abordará con más detalle en los próximos capítulos), pero también a un dato estadístico que arroja la propia universidad; según la cual, en su censo de estudiantes y docentes (2018) el porcentaje “Total universidad por género” (Gráfico 1) establece un 71% de alumnas mujeres, 28% hombres y 1 % otros. Mientras que en el Departamento de Artes Dramáticas, esta tendencia se mantiene con 844 estudiantes mujeres, 376 hombres y 21 en la categoría *otros*.⁶

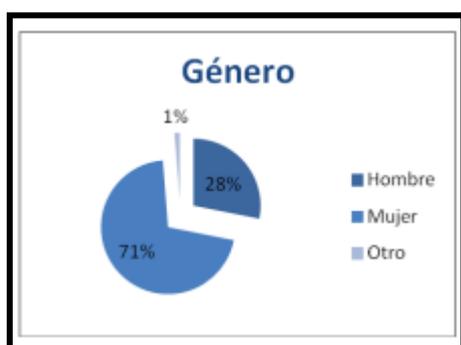


Gráfico 1: Estudiantes de grado según género. Porcentajes.

⁶ Género autopercebido: mujer, mujer trans, lesbiana, travesti, transexual, transgénero varón, varón trans, gay, bisexual, no binarie, género fluido, ninguna de las anteriores. Crf. Encuesta sobre sociabilidad entre estudiantes de la Universidad Nacional de las Artes, 2021.

En relación con los datos del claustro docente, las tendencias continúan (Gráfico 2), pero con menor distancia entre géneros. Designando un 57% docentes mujeres y 43% hombres.

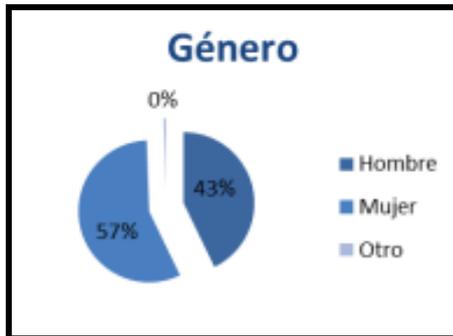


Gráfico 2: Docentes según género. Porcentajes.

Cuando deslizo, entonces, la pregunta por los trayectos formativos y recorridos en la universidad, todas las entrevistadas, en alguna medida, distinguen haber vivido situaciones machistas, discriminación e incluso violencia durante sus cursadas.

Laura⁷ me relata su ingreso a la universidad como *entrar al paraíso*, ella oriunda de la ciudad de la Plata, había transitado sus estudios secundarios en un colegio católico y por las tardes hacía talleres de teatro. No obstante, detectó algunas alertas, que las describe como:

...desde que empezaron a cuestionarse socialmente cosas, y la entrada del feminismo en los espacios pedagógicos, yo empecé hacer una memoria de mis recorridos... y me pasaron tantas cosas. Docentes opinando sobre mi cuerpo, recibir opiniones donde nadie las pidió, que te digan gorda o raquítica... O algunos apodos. Muchas veces me quedé angustiada, y generé ese silencio, que es peor, hace al tabú.

Presentación de Laura - Entrevista (4 de diciembre de 2021)

En la investigación *Nuevas masculinidades alternativas, la lucha con y por el feminismo en el contexto universitario*, Joanpere y Morlá (2019) abordan las dificultades de romper el silencio y obtener apoyo institucional. Traer las experiencias biográficas, que desafían el yo (individual/solitario) *con la finalidad de defender una concepción dialógica de la individualidad como algo que es esencialmente social y relacional* (Ídem:49). Vinculando estos argumentos, Laura me comenta:

...por ejemplo, algo más o menos reciente, que nos pasó en cuarto año, por el 2018; fue una

⁷ Los nombres de las entrevistadas se encuentran modificados por seudónimos para resguardar sus identidades.

situación entre compañeras que nos sentíamos acosadas por un estudiante. Esto lo hablamos mucho, un día hasta las cuatro de la mañana... ¿Nos preguntábamos cómo trabajar en las clases? ¿Cómo crear códigos para decir que no con el cuerpo... si nos toca, nos agarra... si hay una mano... un contacto....? Porque todo repercute en nuestro trabajo, nos sentíamos incómodas en las clases (...) por suerte lo abrimos a la cátedra, nos sentimos apoyadas, se tomaron medidas, por ejemplo con los ejercicios, dejamos de hacer cosas con ojos cerrados, algunos tipos de contactos, y hablaron con el compañero al respecto.

Es el contexto y la sinergia que impulsaron el activismo feminista, académico y estudiantil, en favor de una progresiva politización de la intimidación en el ámbito universitario, lo que lleva a trabajar en red, colectivamente, tensiones de la experiencia vital, para la transformación social. En el caso que expone Laura, existió una postura institucional para combatir situaciones de acoso y violencia de género⁸.

Otra tensión que circulaba entre las estudiantes de actuación, refería a la construcción de autoridad, al rol del “el maestro” “el director escénico” “el menor” y la pregunta por la toma de decisiones, los vínculos entre las partes, la circulación de la palabra, etc. Una tradicional definición de autoridad, en los espacios de aprendizaje, la plantea Tenti Fanfani, ligada a la construcción desde sus orígenes en la era industrial, como parte de las instituciones sólidas de la modernidad (junto al Estado, la Iglesia, partidos políticos, sindicatos, etc.) con potencial “fabril” de ejercer subjetividades y prácticas sociales. La autoridad docente, advierte Fanfani *no existe como cualidad innata de un individuo, sino que se expresa en una relación (...) se trata de una relación permanente en la que intervienen los dos términos del vínculo (el docente y sus alumnos)* además agrega, la existencia de un *efecto institución*, una autoridad construida por estatus de nombramientos, cargos...(2004:1). Estos atributos generan *consecuencias casi mágicas: transformaban a una persona dotada de rasgos más o menos comunes en una persona digna de crédito* (Ídem).

⁸ En un estudio más complejo y con otros contextos, desde la Universidad de Barcelona, Joanpere y Morlá (2019) distinguen a estos profesores aliados como *bystander* (Ídem:57), apartados de modelos de masculinidad tradicional, quienes perseguirán a las víctimas de género, o las masculinidades oprimidas, quienes no ejercerían, sino que perpetuarían las violencias. Ante estas dicotomías lxs investigadores exploran la categoría de masculinidad alternativa, en tanto parte del profesorado que se solidariza, dialoga y coordina conjuntamente para superar relaciones de violencia, discriminación y opresión en la universidad.

Al respecto, Denise una estudiante que ingresó a la universidad en 2016, me explicaba:

No quiero decir nombres [ríe] pero existe una cátedra de rítmica que hacía comentarios horribles sobre los cuerpos de las personas, y de alguna forma, la exigencia pasaba también por soportar la discriminación a les estudiantes (...) esa era la forma exigente de hacer las cosas, muy tortuoso la verdad, porque además, todo el mundo te decía: que no vas a aprender con ningún docente más que con ese, te da herramientas buenísimas, solo que sus formas son horribles (...) siempre arrancaban como treinta, y quedaban cuatro, yo me fui muchas veces llorando de esas clases (...) el docente tiene un rol de poder, lo que dice es palabra santa y yo tenía dieciocho años por esos días (...) cuando tu material de trabajo sos vos misma, no sé, te sentís como: “soy una mierda”.

Presentación de Denise - Entrevista (10 de diciembre de 2021)

En una línea contigua, Carina me expresaba su emoción por finalizar la carrera de grado, ella es de Moreno y hace teatro desde los quince años, primero como hobby y después se propuso formarse en la universidad. Allí deslizó la idea de las jerarquías entre maestros y estudiantes:

Cuanto yo entre a este Proyecto de Graduación, consideraba a Sergio, como “Sergio, Él Director”, buscaba todo el tiempo de caerle bien (...) al principio sinceramente tenía miedo, pero con el paso del tiempo pude ir rompiendo esa idea, y ese valor que tiene el director escénico.

Presentación de Carina - Entrevista (15 de diciembre de 2021)

Estos relatos comienzan a trazar significados a la hora de (re)presentar la universidad, las implicancias de las agendas feministas, y, por lo tanto, las interpelaciones a la masculinidad. Claro está que el planteo de las estudiantes, implica problematizar una masculinidad en singular, en tanto, norma, autoridad, universalidad o hegemonía. Es la pauta de un sistema de poder, una construcción jerárquica que impone una supuesta superioridad o en otros términos *estrategias machistas*, Miguel Lorente Acosta (2021: 182) distingue tres diferenciaciones: 1) el *machismo invisible* que representa la cultura y su normalidad cómplice, la cual se presenta como neutral. 2) el *machismo explícito*, que remite a las ideas, personas e instituciones que remiten a esa fuerza, violencia e imposición, y finalmente, propone una categoría que opera a través de la confusión 3) el *posmachismo*, donde se esgrimen argumentos del machismo explícito *para dar un significado diferente a la realidad, de manera que esta no parezca*

consecuencia del machismo, y sea entendida como producto de los elementos del contexto cercano y de las circunstancias particulares (Ídem: 183)

A partir de estas presentaciones, comienzan las preguntas sobre las representaciones; ya que las estudiantes tendrán la posibilidad de crear narrativas, expresiones ficcionales en la (de)construcción escénica de masculinidad(es), es decir, ¿En qué medida se habilitará visibilizar, actuar, performar, interpretar masculinidad(es) por parte de las estudiantes? ¿Cómo operan las normas institucionales (programas de estudios, reglas de las cátedras, estéticas a desarrollar), en los procesos creativos de la universidad para con la representación de masculinidades?

Julia, una estudiante de Lanús, me contaba sobre su paso por la universidad una anécdota que abona y complejiza nuestras preguntas:

A veces la autoridad del docente tiene que ver con miedos que ellos tienen, por ejemplo, yo en tercero quería hacer Hamlet y ¡no! No me dejaban (...) me decían que era un personaje muy complejo, y que no me iba a servir hacerlo, pero no me explicaban porque... hay mucho conservadurismo, la mirada es formar a un actor o una actriz.

Presentación de Carina - Entrevista (7 de enero de 2022)

Aunando a las presentaciones expuestas y resaltando el vínculo entre el teatro y la danza, específicamente desde sus orígenes en las danzas dionisiacas, es que traigo la pregunta de la docente y activista val flores (2018) quien indaga si *¿es posible hacer de la danza una experiencia de (des)generización?, en Pedagogías del deseo. Desheterosexualizar el conocimiento*. Lo que disputa Julia, en su imposibilidad por hacer un personaje masculino, es el modo hegemónico de representación artístico-escénica, un conjunto epistemológico universal (no parcial, no situado) que habilita cuestiones sexuales y de género, donde *las expresiones que (dis)torsionan la matriz binaria heteronormativa, serán objeto de y estarán sujetas a, sospecha y estigma por resultar una amenaza, una falla, una enfermedad, un delito* (Ídem: 4).

En los próximos capítulos expondré las posibilidades y resistencias por parte de las actrices, en cuanto “graduandas” de los proyectos finales de graduación, a la hora de escenificar masculinidad(es). Teniendo en cuenta, y retomando mi epígrafe inicial, que son los mismos docentes del campo de formación, los que luego (como el caso de mi amiga Pato) contratan a

lxs estudiantes en el campo profesional, quedaría desplazar la pregunta de Graciela Morgade, si el patriarcado en la universidad prolonga los vínculos en el teatro profesional y/o viceversa.

La instancia: Proyecto de Graduación

La obra de arte no es entonces algo dado, sino algo que da. A otro, a otros, recibir y hacer a su vez obra y así hacer historia. Toda obra es a la vez una obra que vendrá y remite a obras que venderán y el futuro dura mucho tiempo (de Gaulle y luego Althusser)

François Soulages (2020: 8)



Imagen 1: Último día de cursada, firmas de libretas, sede French.

(28 de agosto del 2021)

Entre papel picado, polvo de colores, purpurinas de brillantina y espuma de carnaval, las recientes Licenciadas en Actuación daban por finalizada una etapa académica con la acreditación de su P.G. (Proyecto de Graduación), que corresponde a la tesis práctica de la carrera de grado. Esa foto muestra una parte de lxs estudiantes, ya que desde los inicios de la pandemia COVID-19 en 2020, muchxs estudiantes habían retornado a sus hogares, en muchos casos alejados de la Ciudad de Buenos Aires. Muchxs ese día se conocieron en persona... otrxs aún siguen sin conocerse...

La instancia de los P.G. conforman un último ensayo dentro de la universidad, una despedida de la institución. Es un momento emotivo y eufórico en la consagración formativa y

profesional, pero también, guarda un conjunto de características privilegiadas que lo posicionaron como unidad analítica y empírica.

Los P.G. han convocado a lo largo de su historia a grandes elencos, reconocidxs directorxs, creando importantes obras, por citar algunas: *El cadáver de un recuerdo enterrado vivo* de Sergio Boris (2010), *Las Virgenes* de Pablo Rotemberg (2012), *Desasociado* de Luciano Suardi (2012), *Zoom in 90's*, dirigido por María Candelaria Sabagh (2015), *Experiencia/Alicia* de Guillermo Cacace, en el Museo de la Carcoba (2016), *Eleven la vida al por mayor* de Mariela Asensio (2016), *Las dignidades* dirigido y escrito por Andrés Binetti (2017), *El Tiempo sin mí* de Guillermo Hermida (2017), entre otros.

A partir del contexto pandémico COVID-19, las representaciones de la universidad debieron ser adaptadas a formatos audiovisuales o suspendidas (me explayaré con más detalles en próximos capítulos) pero son antecedentes de P.G. audiovisuales durante las cohortes 2020 y 2021, los de Ariel Farace quien dirigió *Un día. El Mar* durante el periodo de aislamiento social más restrictivo (2020), la obra invocaba textos desde Giorgio Agamben, Pina Bausch, Celeste Carballo entre otrxs, se realizan en vivo desde Bariloche, Gualaguay y diferentes puntos de Buenos Aires por la plataforma Zoom y se transmitió vía streaming a través de YouTube. En 2021, el P.G. audiovisual *Fin del mundo (mashup existencial)* fue dirigido por Blas Arrese Igor, donde se desplegaban preguntas tales como: *¿Es el fin del mundo? ¿Qué es el mundo? ¿Mi muerte determina el fin del mundo... o es solo el fin de UN mundo? ¿El fin del amor puede ser el fin del mundo? ¿La muerte de mi perro puede ser el fin del mundo?*⁹ *Ruega por nosotrxs* del mismo director, se estrenó durante el segundo cuatrimestre del mismo año, la propuesta trabajaba los santos y creencias populares. Finalizadas las medidas preventivas por la pandemia, se retomaron las actividades presenciales y en 2022, se estrenaron en el teatro del Departamento, las obras *Nada más parecido al infierno* del director Ariel Zagarese, *En familia* de Diego Starosta y *Las apóstolas* dirigido por Lorena Romanin.

⁹ Programa de mano *Fin del mundo (mashup existencial)* dirección: Blas Arrese Igor, 2021.

Los directores convocados para los proyectos 2021, donde tuvieron lugar las observaciones y entrevistas implicadas en esta tesis, fueron Sergio Boris¹⁰ y Guillermo Cacace¹¹, docentes ya citados anteriormente, por haber dirigido P.G. en el pasado. Boris estuvo a cargo del proyecto de la carrera en actuación, mientras que Cacace de la carrera de dirección escénica.

A partir de esta pequeña genealogía entre actores y actrices sociales y ficcionales, escenarios de investigación y otros escenarios, teatrales y virtuales... me propongo dar lugar a la descripción de las características constitutivas de un Proyecto de Graduación.

Esta instancia debe ser comprendida como proceso creativo, como un encuentro formativo de estudiantes, que ocuparan sus cuerpos, acciones, gestos, movimientos e incluso silencios para crear una producción escénica y mostrar al público en el lapso de un cuatrimestre.

Generalmente, la cantidad de estudiantes por cohorte oscila entre los 15 y 25 alumnxs, este volumen hace imposible representar obras ya escritas, por lo tanto, se debe recurrir a la creación colectiva, grupal, que regularmente, conlleva a diálogos, negociaciones, discusiones

¹⁰ Sergio Boris: es actor, autor y director de teatro. Dirigió *El cadáver de un recuerdo enterrado vivo* (Instituto Universitario Nacional de Arte), y ganó el premio “Mejor espectáculo iberoamericano” del 24° Festival Internacional de Teatro Universitario de Blumenau, Brasil. Dirigió también *La Bohemia* y *El sabor de la derrota*. Hace cine y televisión, filmó *Diablo*, ganadora del Premio Opera Prima INCAA 2013. Se lo puede ver también en *Corner*, la primera película de Ziemrosky, y en *Juan y Eva*, de Paula de Luque. Se formó fundamentalmente con Ricardo Bartís, con quien hizo *El pecado que no se puede nombrar* y *La pesca*, es autor y director de *Viejo, solo y puto*.

¹¹ Guillermo Cacace: es actor, director de teatro, docente e investigador. Egresó con el título de Actor Nacional de la Escuela Nacional de Arte Dramático (actual U.N.A.). Es también Licenciado en Psicopedagogía egresado de la UNLZ. Actualmente, es doctorando de UNA, mención en Artes Escénicas. Como docente es titular de las materias: Actuación IV y Actuación Frente a Cámara de la UNA. Como director de teatro, sus producciones más recientes son *Mi hijo sólo camina un poco más lento* de Ivor Martinic (Apacheta Sala/Estudio), *La crueldad de los animales* de Juan Ignacio Fernández (Teatro Nacional Cervantes), *El mar de noche* De Santiago Loza y Parias (versión libre de Platónov de Anton Chejov en el Teatro San Martín). Dichas producciones han obtenido varios premios nacionales e internacionales. En reiteradas ocasiones su labor profesional lo ha solicitado como pedagogo, director y/o investigador en países extranjeros (México, Londres, Estados Unidos, Paraguay, Turquía, Brasil, Uruguay, Bélgica, Venezuela, España, República Dominicana, Bielorrusia y Bolivia).

estéticas, logísticas y tensiones propias del “norte escénico” al cual se pretende llegar.

Esta instancia, con carácter inacabado, pone en crisis los libretos tradicionales (en el ideario dramaturgico, por ejemplo: inicio, nudo y desenlace) de una obra, por lo tanto, pone en crisis también, los modos de hacer, crear y producir conocimiento, en este caso conocimiento artístico. Sí, por un lado, la medida cognoscente, universal e incondicionada, configura un *privilegio epistémico* (Tena Guerrero, 2010:280) estos P.G. imprimen potencialidades, reciclajes, discontinuidades de fuerzas centrípetas, que podrán delimitar territorios propicios para cuestionar mandatos en torno a la construcción escénica de la(s) masculinidad(es).

A diferencia de las cursadas troncales como Actuación I, II, III y IV que se dictan según el plan de estudios vigente, los P.G. tienen temática libre. Si bien, lxs directorxs presentan una hoja de ruta, con hipótesis de trabajo, actividades e ideas, el encuentro con y entre el grupo de estudiantes termina por definir qué hacer y cómo hacerlo. Esta plasticidad la definía Carina con la frase *¡el momento de P.G. es por fin hacer lo que queremos!*

En función de esto, intentaré dar cuenta de las formas, procedimientos y prácticas que se llevan adelante, en estos espacios de creación universitaria ¿Cómo los grupos de trabajo en un P.G. se disponen a “hacer lo que quieran”? ¿Qué significa y qué posibilidades y potencialidades tendrán estas acciones? ¿Existirán resistencias vinculares, corporales, objetuales, expresivas en estas pruebas?, y con respecto a la(s) masculinidad(es), esta delimitación analítica ¿podrá operar e investigar sobre mandatos que establecen una *ortopedia de género*¹², compleja y que rehúsa de ser clasificada?

Propongo analizar los Proyectos de Graduación como “la cocina de la creación”, un proceso creativo e instancias de prueba —que desde los vínculos lo redefiniré como *work in progress* (ver capítulo II)— donde desde sus pliegues, crean a partir de lo coral, colectivo, son montajes polifónicos. Por ejemplo, las dramaturgias (guiones teatrales) son escritas entre

¹² En un artículo enfocado sobre jóvenes varones hetero-cis, el investigador chileno José Olavarría designa el modelo de masculinidad como —“norma” y “medida” de la hombría— plantea la paradoja de que los hombres deben someterse a cierta “ortopedia”, a un proceso de hacerse “hombres” al que están sometidos desde la infancia (...) es algo que se debe lograr, conquistar y merecer. En este contexto, para hacerse “hombre”, los varones deben superar ciertas pruebas como: conocer el esfuerzo, la frustración, el dolor, haber conquistado y penetrado mujeres, hacer uso de la fuerza, cuando sea necesario (2005:52).

toxs, como define el director escénico Diego de Miguel, entrevistado por Jorge Dudatti (2020: 136) en un estudio sobre *Teatro, género y diversidad: la indagación de la(s) masculinidad(es)* allí contempla:

Cuando uno trabaja en grupo no hay dramaturgia textual, la dramaturgia es siempre escénica, porque aunque la escritura se realice fuera de la escena, en tu casa, uno escribe para un cuerpo y una sensibilidad específicos, uno escucha las voces de esos actores y actrices, ve accionar a esos cuerpos y escribe para esa forma particular de respirar la escena que tiene cada compañero y compañera. Es una escritura que sabe del lenguaje de la escena, que contiene años de ensayos en común. (...) Por otra parte, cuando escribo, trato de producir una escritura que contenga, aunque sea en forma latente, el lenguaje de la escena: un espacio sugestivo y cuerpos que son atravesados por afectaciones diversas. No quiero que la palabra prevalezca.

A partir de estos procedimientos escénicos, de creación colectiva, con riesgos escénicos, malestares en la composición homogénea del lenguaje, la estética y el estilo¹³; se construye una instancia de reciclaje de experiencias vividas, una pérdida del control y la autoridad como estrategias (in)necesarias del hacer teatral. Se (des)crea entonces: “Las leyes de la contabilidad” el P.G. de lxs estudiantes de actuación en 2021.

Conclusiones: Lo personal se biodramatiza

Empecé a realizar acciones en 1996. Antes venía pintando y me representaba. Me acuerdo que en la primera performance había puesto una tela que ocupaba un espacio vertical, pero también horizontal en el piso; quería pintar la Pirámide de Mayo con las Madres de la Plaza realizando la ronda. Empecé a pintar todo de marrón no sólo la tela que colgaba, sino también aquella que se encontraba donde yo estaba. De alguna manera yo también estaba dando la vuelta con las Madres y saliendo del plano, integrando la tridimensión. Pero aún no me animaba a accionar en público. Le pedí a alguien que me filmara y realicé una de mis primeras performances de género que se llamó “En el baño”, en la cual me travestía.

¹³ Una instancia de unificación de estilos, es justamente el texto pre-escénico, poseer un texto escrito previamente que guíe las narrativas a investigar.

Primero me afeitaba el rostro y las piernas, me ponía un traje de hombre y salía a la calle.

Me subí a un colectivo, fui a un bar, al trabajo de mi papá. Este registro quedó como un cortometraje y lo empecé a presentar en concursos de video experimental, videoarte, pero no entraba en ninguna categoría. Lo presento en el año 2000 en “Sueños Cortos”, que recién empezaba, y saca una mención. Después me asusté porque parece que me salió bien, y seguí pintando.

El trabajar con género siempre me llama. En una época me sentía cómoda con el travestismo, porque era como una máscara que no dejaba sacar quien era yo y hacía de hombre. Luego realicé foto-performances donde me llamaba Roberto y buscaba los límites entre el binomio femenino-masculino; después me ponía en el medio y no sabía qué era, qué parte del binomio. La investigación de la performance me acompañaba en mi propia búsqueda personal de género.

Entrevista a Cristina Coll, por Roma Vaquero Díaz (2016)¹⁴

Si bien el centro de indagación lo conformará el P.G. de la licenciatura en actuación, tomaré para estas conclusiones una pieza realizada por Martina, una estudiante del P.G. de Dirección Escénica. Por las medidas de distanciamiento, y la imposibilidad de poder dirigir en vivo, la propuesta del P.G. de dirección fue crear una presentación audiovisual llamada “Carpeta performativa” donde debían ir contando sus ideas, guiones, proyección de escenas, etc. para concretarlo una vez retornaremos a la presencialidad completa.

Lxs estudiantes de dirección eran cuatro, entre ellos la propuesta de Martina, quien creó un biodrama titulado: *Construcción de una obra en construcción*¹⁵. En principio, llegar al proyecto final, es también un momento de balances y de búsqueda en la biografía académica, de herramientas, métodos y ejercicio para poder concretar las ideas; pero también es una búsqueda íntima y personal, sobre el que, como y a quienes mostrarlas. La decisión de Martina, conjugó ambas.

En su propuesta de P.G. ella se preguntaba sobre la representación y visibilización de la homosexualidad en la dramaturgia infantil; cuando era pequeña, no existían obras de teatro

¹⁴ Vaquero Díaz, R. (2016) *La importancia de poner el cuerpo*, Revista digital marcha, disponible en: <https://marcha.org.ar/la-importancia-de-poner-el-cuerpo/>

¹⁵ Martina [Teatro en criollo] (3 de septiembre del 2021) *Construcción de una obra en construcción* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o69Oq8QFyiI>

con temas o personajes LGBTTTQ+, entonces expone la pregunta por cómo sería hacer una obra infantil homo-textual, de qué manera adaptar un clásico como *Noche de Reyes* de *William Shakespeare* a la creación de infantiles como/con personajes extraterrestres. *¿Cómo construir la identidad sin referentes de disidencias sexuales?* (Carpeta performativa de Martina, 2021). A partir de estos interrogantes, Martina bucea en su biografía personal para buscar materialidades vividas y (re)presentar su biodrama.

La estética biodramática intenta tomar acontecimientos de la vida para llevarlos a escena, configura un borde difuso entre presentar/representar escénicamente; Óscar Cornago reflexiona el concepto, en tanto es *la variedad de maneras de confrontar la ficción con la realidad, la escena con la vida o el personaje con la persona, las distintas posibilidades para citar la realidad desde la escena, para abrir el espacio a eso que llamamos vida* (2005: 7). Puertas de este estilo en la argentina contemporánea, podemos reconocer los trabajos de Roberto Plate, Vivi Tellas, Lola Arias, entre otros.

El procedimiento que trae Martina para construir su P.G. es un interrogante “expuesto” de su propio sentir, convoca diferentes materiales como: fotografías, cartas, música de su infancia, anécdotas. Un disparador para su propuesta creativa fue el diario íntimo que ella solía escribir cuando tenía nueve años [I 2].

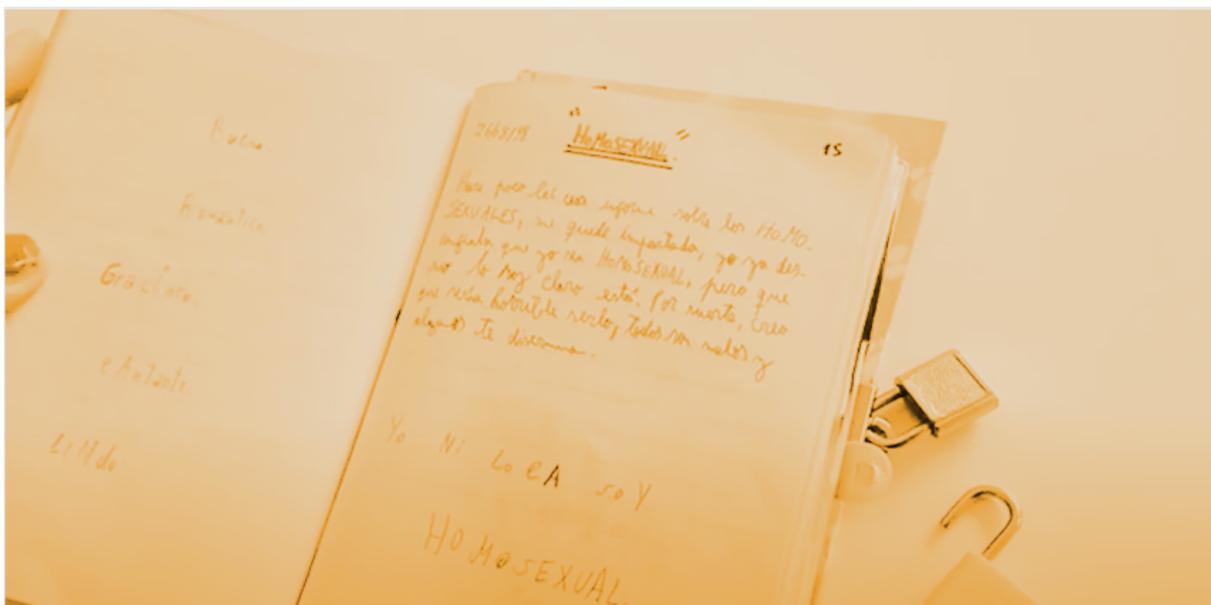


Imagen 2: *Ni loca soy homosexual*, *Construcción de una obra en construcción* - P.G. de Dirección Escénica (Martina, 3 de septiembre del 2021)

La propuesta de Martiana consistía en recurrir a elementos documentales, que pongan en crisis la producción de ficción, como ilusión teatral. Su búsqueda construía el cuerpo, la voz, el estar de una directora teatral, desde sus orígenes; desplazando y produciendo tensiones en su propio objeto de estudio, el binomio: real/ficción, verdad/mentira, presentar/representar.

La biografía es el elemento expresivo en este P.G. que dispone a expandir su investigación, construye una trama inter e intra-subjetiva de relaciones entre indagaciones del pasado, la formación como directora presente, y su *construcción de obra a construir* (futuro).



Imagen 3: Martina dirigiendo la adaptación infantil de *Noche de Reyes*, *William Shakespeare*
P.G. de Dirección Escénica (3 de septiembre del 2021)

Una posibilidad exploratoria que posiciona a los P.G. como campos de puro ensayo creativo, es la posibilidad de crear narrativas propias, una muy recurrente es la biodramática, donde, como afirma Pavis (2016: 67) en su definición de cuerpo, “(...) lxs interpretes *performa[n]*, es decir, [sé] *actúa, corporiza y desarrolla los diferentes roles de una persona en sociedad*, se abre entonces la posibilidad, de concebir a lxs directorxs desde una (i)lógica cartesiana, en tanto “cabeza del espectáculo”, autoridad y voz de mando vs. lxs cuerpxs de lxs directorxs, sus cuerpos que sienten, cuerpos situados, cuerpos biográficos.

Martina, en su propuesta de dirección, al igual que Cristina Coll, citada en el epígrafe, recuperan lo sensible, personal y político, como estéticas desobedientes del devenir social normativo, buscando en/desde el arte, escenas-ficcionales-sociales-de género-feministas-emancipadoras más habitables.

CAPÍTULO II

“Entrar a escena”

Entrar al campo, entrar a escena, entrar a zoom

Ingreso el ID y la contraseña, espero unos minutos que el anfitrión me admita. Inicia la clase, aparece por primera vez una leyenda “dar el consentimiento para ser grabadxs por zoom”. Todxs aceptamos. Entramos.

(Nota de Campo, 17 de mayo de 2021, 10:16)

Con nerviosismos, ansiedad y quizás un dejo de melancolía por el camino recorrido en la formación universitaria, el 03 de mayo del 2021, lxs estudiantes en condiciones de cursar su Proyecto de Graduación dan comienzo a su *último primer día*¹⁶. El camino a la universidad, comentarios de pasillo y encuentros pre-clase, se vieron mediatizados por el *nuevo* orden institucional que trajo el Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (D.I.S.P.O.)¹⁷.

Una primera contextualización situada intentará dar cuenta de mis múltiples entradas al campo; como ex-alumno de la universidad, como investigador de un proceso etnográfico y al

¹⁶ A.P.D. término comúnmente utilizado en la educación media desde el 2008, y reglamentado posteriormente por el Ministerio de Educación.

¹⁷ El 7 de noviembre de 2020, se ordenó el Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio (D.I.S.P.O.) en la región metropolitana de Buenos Aires (A.M.B.A.), dejando en algunos territorios específicos el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) que tuvo lugar desde marzo del 2020. Decreto 875/2020, publicado en el Boletín Oficial. El distanciamiento de 2 mts entre personas, los encuentros de no más de 10 personas al aire libre y restricciones en el transporte marcaron la dinámica del periodo.

igual que todxs lxs involucradxs, un aprendiz del hacer actoral mediado por dispositivos tecnológicos.

El advenimiento de las restricciones prescriptas en el escenario pandémico configuraron tiempos de *contagios* y *contiendas* (Di Gregori, 2021) donde numerosxs intelectuales intentaron en tiempos “ansiosos” general algunas interpelaciones al contexto: COVID-19. Quizá el texto *Sopa de Wuhan*, publicado en marzo del 2020, es una antología en “puro presente” o como decimos en teatro “aquí y ahora” que intentó delinear algunos caminos. Por un lado, Giorgio Agamben, como Paul Preciado, en referencia al virus del H.I.V., intentan rastrear situaciones de “contagio” en plano histórico; Agamben (2020:18) enfatiza en rol de *los medios de comunicación y las autoridades se esfuerzan por difundir un clima de pánico, provocando un verdadero estado de excepción.*

Este confinamiento modificó prácticas, hábitos y experiencias, nuevas temporalidades y espacialidades se comenzaban a diagramar:

Todo aquello que parecía imposible e inimaginable sucede en estos momentos. Escuelas cerradas, prohibición de salir de casa sin razón justificada, países enteros aislados. La vida cotidiana ha volado por los aires y ya solo queda el tiempo de la espera (...) Permanecemos encerrados en el interior de una gran ficción con el objetivo de salvarnos la vida.

Santiago López Petit (2020:56)

Pulsos de un tiempo pasado, entremezcladas con ideas de “consecuencias finales” , donde utopías y distopías variadas intentaban dar marco a un fenómeno disruptivo. En este sentido, la virtualidad obtuvo un lugar preponderante en el equilibrio de la continuidad, *zoom*, *google meet*, *jitsu*, *webex*, además de celulares, computadoras y micrófonos, fueron nuevos soportes en la construcción de realidad y ficción; a su vez, advierte Buyung-Chul Han:

...hay otro motivo para el tremendo pánico. De nuevo tiene que ver con la digitalización. La digitalización elimina la realidad. La realidad se experimenta gracias a la resistencia que ofrece, y que también puede resultar dolorosa. La digitalización, toda la cultura del “me gusta”, suprime la negatividad de la resistencia. Y en la época posfática de las fake news (...) surge una apatía hacia la realidad. Así pues, aquí es un virus real, y no un virus de ordenador, el que causa una conmoción.

(2020:109)

Lejos de un catalizador de cambios, la pandemia trajo consigo nuevas y viejas preguntas... miedo, trauma, pánico, nueva normalidad, aislamiento, incertidumbre, ansiedad, y podría seguir listando percepciones, que vieron profundizar desigualdades según clase, raza, género, grupo etario, como afirma la activista Maria Galindo Neder: *Parece que no solo yo tengo*

coronavirus, sino que lo tenemos todas, todes, todos, todas las instituciones, todos los países, todos los barrios y todas las actividades (2020:109). Si la enfermedad no llegaba a nuestros cuerpos, seguramente algún familiar, amigx, conocidx, se encontraba infectado. La diferencia sustancial radica en la capacidad de supervivencia, enfatiza Galindo Neder (Ídem:125): Ni una sola de las medidas copiadas se ajusta a nuestras condiciones reales de vida (...) no nos protegen del contagio, sino que nos pretenden privar de formas de subsistencia que son la vida misma en consecuencia concluye “desobedecer para sobrevivir”.

Habiendo esbozado algunas ideas que circunscriben un ensayo de época, se pone en perspectiva mi contexto de entrada al campo o entrada al *zoom*, ya que el contexto, siguiendo a John Dewey (citado en Di Gregori, 2021: 11) *es el árbitro del valor de lo que decimos y las mismas palabras pronunciadas y referidas a contextos distintos pueden resultar o bien un aporte valioso para lidiar con los problemas que enfrentamos o un simple sin sentido.* Desde esta premisa <entrar> al campo *acuerpa* no solo conocer, a partir ellxs, futurxs graduadxs de la Universidad Nacional de las Artes, sino también, sobre ellxs, y con ellxs; reconociendo *el lugar que ocupa el investigador en la situación de trabajo de campo adquiere sentido en el marco de un modo de comunicación preciso, propio de una coyuntura social* (Althabe y Hernández, 2004:77).

De este modo, el 17 de marzo de 2021, las autoridades de la universidad convocan a una charla, a través de *zoom*, para dar a conocer la metodología de los PG. La pregunta inicial indagaba: *¿Qué deseos, fantasías, necesidades, expectativas tienen para con sus Proyectos de Graduación, a cursarse en 2021?,* las respuestas fueron disímiles, y hasta desconfiadas, entendiendo el peso de las restricciones, en oposición a los deseos de encuentro.

“Nos encontramos finalizando... es algo importante, un cierre (...) uno espera una sala llena. Lo que realmente quiero es un PG en vivo, no virtual ¿Dónde quedaría el rol del cuerpo? Yo prefiero esperar, prefiero cerrar de manera presencial...”

Brian (alumno asistente a la reunión inicial sobre PG, 17 de marzo, 2021)

En la charla “informativa” estaban presentes el decano del departamento, la directora de la carrera de actuación y la prosecretaría académica, quienes informaban la instancia de un “proyecto audiovisual de graduación”. Ya finalizando, una alumna interviene:

La verdad estoy como Brian, mi deseo es un espectáculo presencial, además no creo que en esta exista teatro [en relación a la propuesta] yo prefiero esperar, quizá al segundo cuatrimestre.

Catalina (alumna asistente a la reunión inicial sobre PG, 17 de marzo, 2021)

Es en esta interacción donde, vía chat, inicio mis intenciones de realizar un trabajo etnográfico en los P.G. a desarrollarse según lo definido en la reunión con lxs estudiantes; la secretaria académica me solicita una carta de presentación con las acciones a seguir durante mi proyecto de investigación, la metodología, el encuadre y la dirección, todos estos datos son enviados a la universidad y a los directores de P.G., Sergio Boris, de la carrera de actuación y Guillermo Cacace de dirección escénica. De este modo, *la presencia del investigador se encuentra investida, desde el comienzo, por las reglas de juego que estructuran su campo de estudio, en función de las cuales adquiere sentido el acuerdo otorgado por los interlocutores* (Althabe y Hernández, 2004:77). Es importante destacar la entidad de *nativo*¹⁸, en tanto el ex-alumno y graduado de la universidad para con los objetivos planteados para la investigación donde, siguiendo a Althabe y Hernández, *durante el periodo de negociación de entrada al campo serán más o menos adoptados [los objetivos] tomados en serio o considerados como desafíos según la persona, su posición en la estructura jerárquica y sus aspiraciones al poder* (Ídem).

A partir de aquí, doy inicio a la “temporalidad de la investigación” que, como describí anteriormente, comienza antes de recibir las indicaciones de días y horarios, usuario y contraseña para “entrar” a las clases virtuales.

¹⁸ En su tesis doctoral, sobre cuerpos y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata, Mariana del Mármol (2016) define el término “Nativo/a” como el que *suele usarse en antropología social para distinguir el punto de vista (y la lógica de pensamiento y sentimiento) de aquellos que forman parte del universo social que se está estudiando, respecto de la mirada extrañada (e influida por categorías teóricas) suele tener el investigador, quien por oposición a los “nativos” puede considerarse “extranjero” en este universo.* (2016:39)



Imagen 1: Primer día de clase. P.G. de Actuación. Dirección Sergio Boris.

(03 de mayo de 2021, 10:13)

La entrada a *zoom*, en ambos P.G. iniciaron el día lunes 03 de mayo del 2021, bajo un clima otoñal, a las 10 de la mañana, con lxs estudiantes de actuación y a las 18 hs con el grupo de dirección escénica. Mi primera impresión, un tanto confusa, intentó desentrañar mi *estar* en esta experiencia:

Son las 10:03 ingreso al campo (zoom) todo trabado, se demora, veo rostros, algunos sonrientes, predomina el color rojo, remeras, camisas, sweaters, algunos pañuelos verdes de fondo. 10:08 El inicio se demora, aguardamos a que lleguen todxs lxs estudiantes. 10:13, espera... y aparece en la pantalla Sergio Boris, con su asistente, Carolina André toman lista.

(Notas de Campo, P.G. Actuación, 03 de mayo de 2021)

Esta imagen [N.º 1] enfatiza un comienzo, pero al mismo tiempo, de algo ya iniciado. ¿Por qué describo algo previo a la imagen, a lo visible y real? ¿En qué medida esta imagen, es solo el recorte fragmentado de una filmación continua, con sonidos, interrupciones, comentarios textuales —vía chat— etc.? Aquí Andrea Soto Calderón (2020:54) propone *pensar la performatividad de las imágenes, exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación (...) el prefijo “per” da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto*, alude a un gesto en formación, en relación, un pasaje que va *anudando formas*.

Trans-formar escenas de un proyecto filmico, audiovisual a fotografías, requiere disgregar el poder de verdad que impone la imagen. La seducción del recorte, manipulación, objetividad

que entran en juego en su exhibición.

Al menos desde Platón se respira un aire de época que no deja de actualizarse: aquella sugerente imagen de una caverna en donde los hombres estaban encadenados en compañía de sombras que toman por reales no difiere demasiado en su estructura a la que siguiese (...) modula como una crítica a la sociedad del espectáculo. (Idem: 8)

Entrar desde la performatividad de las imágenes, es atreverse a “rajar” una verdad encubierta y porta consigo el intento de desplazamiento frío, congelante, a veces estático de la pantalla a una condición incluso previa, como la *pre-expresividad*.

Entrar al campo de la escena o al *zoom* de la escena, no es inocuo, requiere de una preparación anatómica, gestual, rítmica, emocional, que antecede a la idea, el texto y la propia noción de representación.

Esta idea de “preparación para...” es estudiada desde la teoría e historia teatral como instancia *pre-expresiva*, aquí traigo al director Eugenio Barba quien en su obra *El arte secreto del actor*, la define como *un concepto absurdo y paradójico, dado que no toma en consideración las intenciones del actor; sus sentimientos su identificación o no con el personaje, sus emociones...*(1990:255) es un nivel de organización preliminar, de base, donde diferentes tensiones y energías cohabitan un cuerpo disponible a la acción escénica, a la representación, a la danza... concluye Barba: *La expresión del actor deriva - casi a pesar de sí mismo - de sus acciones, del uso de su presencia física. Es el hacer y como se ha hecho lo que decide que se expresa.* (Ídem)

Eugenio Barba toma numerosos ejemplos en sus técnicas teatrales de disciplinas asiáticas como las artes marciales o la cacería, donde movimientos no convencionales traman pre-expresividades a través de ejercicios (ver imagen N.º 2) allí lxs estudiantes podían comprender dinámicas de movimiento, equilibrio y espacialidad de los gestos, de esta manera concluye Barba lxs estudiantes *entendían lo que viene antes que el gesto, la mano que alcanza la flecha detrás de la espalda* (Ídem: 136) es una instancia de preparación para desarrollar el *bios-escénico*.

Estar al acecho, como decimos en la jerga teatral, sosteniendo, acumulando, la secuencia que acompaña el tiro de la flecha se convierte en el verdadero ejercicio, en nuestro caso, en la verdadera entrada. Una preparación para... la escena, la investigación, los estudios sobre

masculinidad, etc.

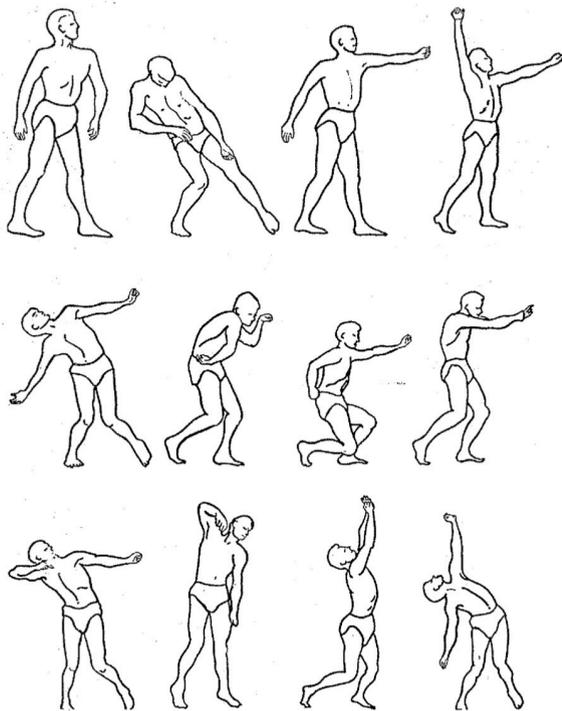


Imagen 2: *Tiro con el arco*, secuencia de movimiento biomecánica de 1922 (Barba, 1990: 136)

Animarse a entrar a escena en un contexto pandémico, cargado de incertidumbres, incluso en las dinámicas mismas de la praxis teatral, invitó a numerosos debates sobre ¿Cómo? ¿Hacia dónde? ¿Por dónde? ¿A través de donde “entro”?

Una consigna que se trabajó durante las primeras clases proponía indagar; ¿cómo entrar al espacio?, dándole un valor al ingreso, qué es lo que entra de mí; qué parte de mí entra al espacio, narrar una entrada al espacio, durante mucho tiempo, dilatada, lenta o más bien rápida, fugaz.

Las acciones propuestas en la Imagen 4, capturan algunas de esas indagaciones. Espacios disímiles, en general hogareños, disponen a las actrices y el actor a especular una expresividad.

Rostros en primer plano como Micaela, en el espacio 7 (E7), medio cuerpo en el caso de Bianca (E11) desde la horizontalidad, ahora bien, la entrada de Luisina (E6) es desde la mitad vertical.

Paradójicamente, el espacio 1 (E1), muestra una puerta abierta, de igual modo el E8. Los márgenes cobran relevancia en el encuadre *pre-expresivo*, es decir, antes del ingreso efectivo a cámara, se construye una “espera” entre lámparas, sillas, sombras, luces y cuerpos fragmentados, dispuestos al juego teatral.

La búsqueda propuesta, es la acumulación expresiva y la disposición del cuerpo, no una resolución, el ejercicio propone entrar y salir, para volver entrar y salir... un bucle de pruebas como entrenamiento inicial.

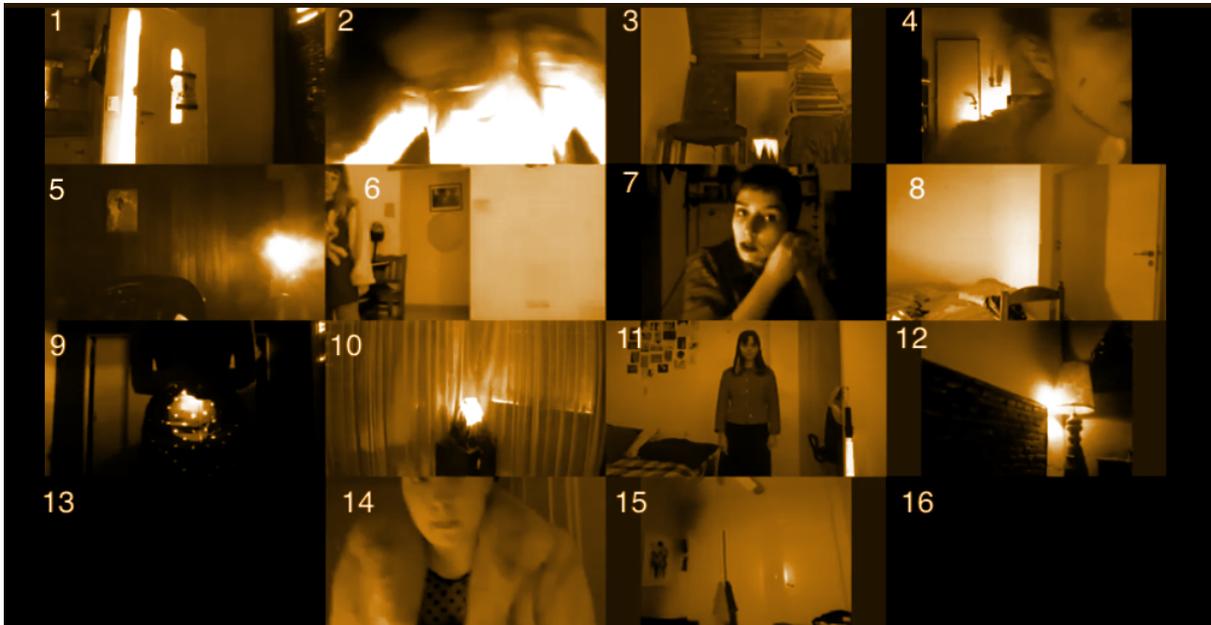


Imagen 4: Ejercicio *Entrar a escena*. PG de Actuación. Dirección Sergio Boris,

05 de mayo del 2021, 10:13.

Una dimensión a tener en cuenta, no solo a lo largo de este ejercicio, sino de toda la investigación, es el grado de relevancia que toma el soporte virtual *zoom*, no solo en lo expresivo, sino también en lo técnico; en capítulos posteriores desarrollaré más en detalle los aspectos y limitaciones del actuar por *zoom*, pero es relevante destacar, en esta idea de *entrada*, las irrupciones visuales, sonoras y rítmicas que surgían, como el caso del E2, donde el rostro de Paloma, queda congelado y totalmente borroso por un problema de conexión.

Para finalizar, me propongo describir brevemente, una escena particular, donde en grupos de cuatro, se proponía “entrar a escena”.

De este modo, la Imagen 5, construye un espacio hogareño, con iluminación tenue, para homogeneizar, desde lo lumínico, buscando en el orden de la ficción que todas las actrices estén por entrar a un mismo lugar.

Desde la dirección se recomendaba no irrumpir con texto, sino darle sitio a la acción, creando simplemente un estar, un existir, *que entradas o salidas, sean un proceso, una transición* (Sergio Boris, NdC, 3 de mayo, 2021).

Por otro lado, en la Imagen 6 irrumpen en el espacio de la representación Ana (E1) de espaldas con pollera negra, larga, modificando la (a)tensión hacia el lado superior izquierdo. A partir de la imagen 7, casi en simultáneo, ingresan Paloma e Isabella (E3 y E4), con la mirada hacia abajo y una mano próxima a la zona media. El director Boris¹⁹ relata acontecimientos, en relación con la calidez expresiva, como imaginar un velatorio o la muerte de un ser querido, etc. Se musicaliza la escena con una obertura filarmónica, con sonidos graves. Finalmente, en las imágenes 8 y 9, ingresa Natalia (E2) desde abajo, es interesante, ya que el ingreso a escena desde abajo es poco probable de concretar desde el “teatro/representación presencial”.

Estas *imágenes performáticas*, impulsan un rango de posibilidades y por ende “no solo de limitaciones”, que generó el actuar por *zoom*, un juego de entradas y salidas por los márgenes que incluso crearon densidades “desde arriba” o plausibles modos de entrar “desde abajo”.

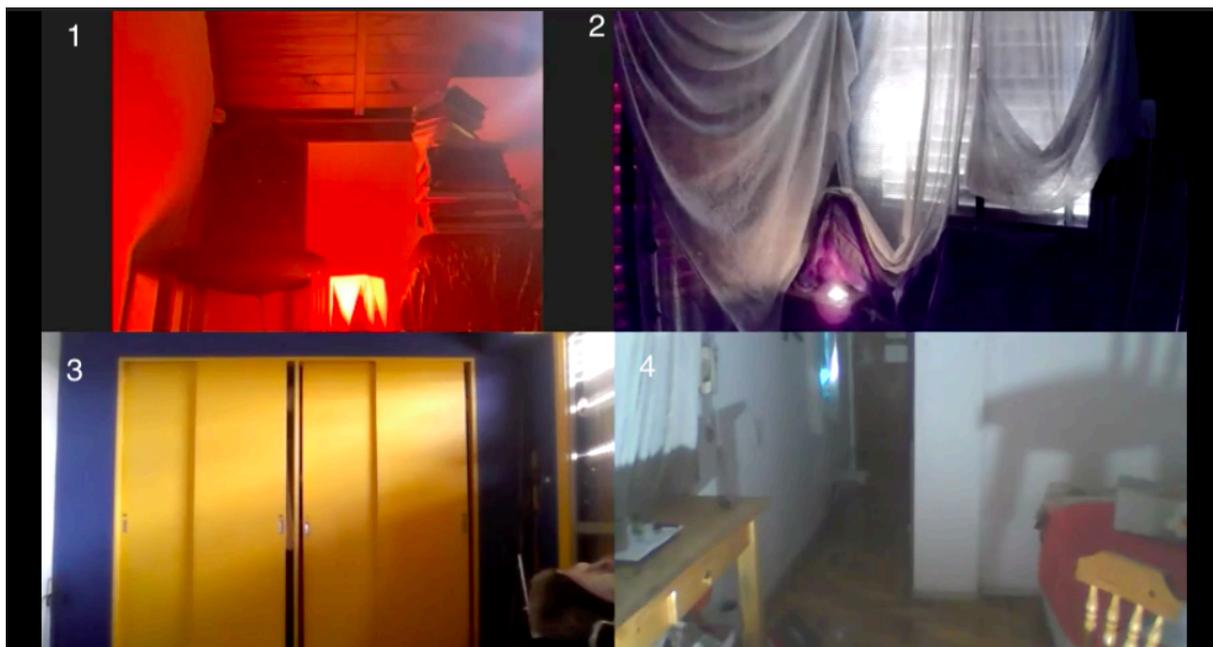


Imagen 5: Ejercicio grupal *Entrar a escena*. P.G. de Actuación. Dirección Sergio Boris,

05 de mayo del 2021

¹⁹ Durante las actividades “puestas en escena” tanto el Director, como lxs asistentes y yo, debíamos permanecer con la cámara apagada, es decir, que los espacios 13 y 16, en la imagen 4, corresponden a nuestras *presencias*.



Imagen 6: Ejercicio grupal *Entrar a escena*. P.G. de Actuación. Dirección Sergio Boris,

03 de mayo del 2021



Imagen 7: Ejercicio grupal *Entrar a escena*. PG de Actuación. Dirección Sergio Boris,

05 de mayo del 2021

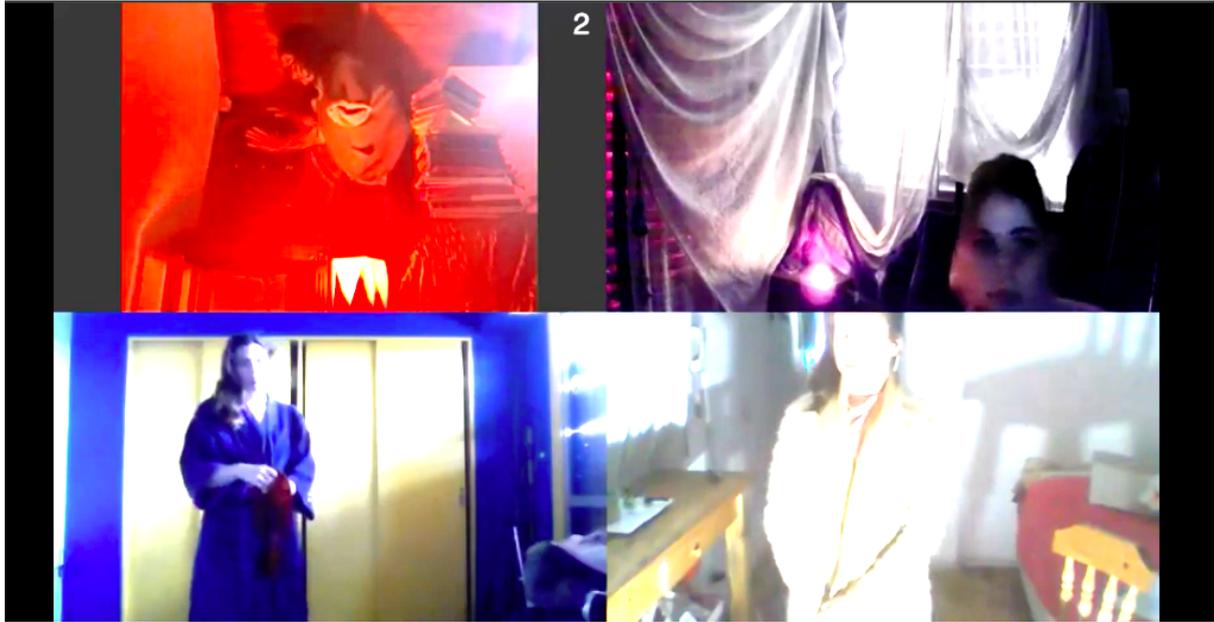


Imagen 8: Ejercicio grupal *Entrar a escena*. PG de Actuación. Dirección Sergio Boris,

05 de mayo del 2021

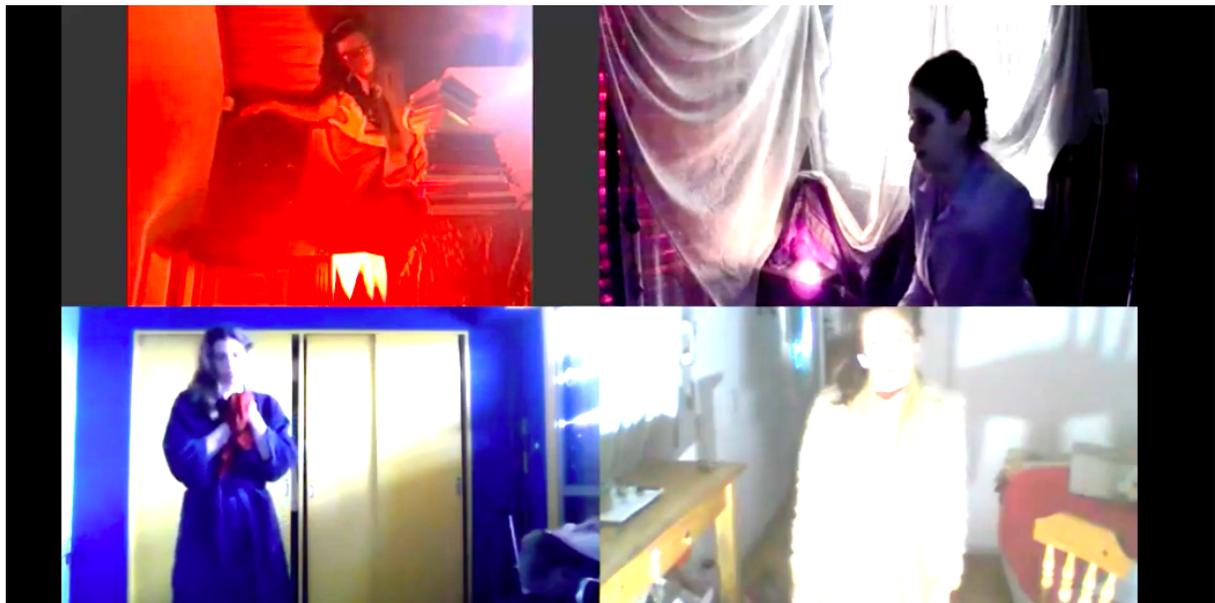


Imagen 9: Ejercicio grupal *Entrar a escena*. PG de Actuación. Dirección Sergio Boris,

05 de mayo del 2021.

Incorporadas, las cuatro actrices, en un estar de presunta quietud, se posa la tensión dramática en sus gesticulaciones, miradas, e incluso la respiración. Sin emitir palabra aún, con apoyos

que no se pueden ver (en pantalla), exceptuando el caso de Ana (E1) que sostiene su brazo derecho sobre el respaldo de una silla, se dejan circular sensaciones físicas, rítmicas y emocionales, delimitando en un lado “otro” la idea racional de la representación, esta es la instancia *pre-expresiva*.

Carolina André, asistente de dirección, invitaba a *pensar los temas como flujos, que están por debajo, la escena está por debajo, enmascarada por la expresividad. La escena interna, la idea, el relato, es subterránea* (NdC, 5 de mayo de 2021).

Como en la imagen 10, lxs bailarines formados en danza clásica en la obra de Pina Baush, evidencian el subtexto social que lxs invisten.



Imagen 10: escena del espectáculo *Dos cigarrillos en la oscuridad* de Pina Baush, 1985.

Allí, subterráneamente, debajo de “la fiesta” o “antes de los trajes con camisa y corbata” de los finos vestidos de seda, se infiere el lenguaje de la danza (clásica).

La instancia *pre-expresiva* es la instancia preparatoria para la acción. Si bien, queda en evidencia en las *imágenes performativas* —que ilustran algo que ya inició y aún no ha terminado— en relación con las representaciones escénicas, la “entrada” al campo, al *zoom* y a la escena misma, es un contingente complejo que acumula múltiples acciones y contiendas, es una *implicación* como señala Althabe y Hernández (Ídem: 86) donde el investigador *da cuenta de la producción de sí mismo en el espacio-tiempo de los otros*, son instancias previas a la palabra, el movimiento, la acción. Es la negociación institucional y sus reglas, el ID y contraseña de la clase, la preparación con *arco y flecha*, las pautas que dejan entrever el horizonte de la *reflexividad*, así como afirma Rosana Guber (2021: s/n) *cómo las partes definimos los contextos que nos permiten entender qué estamos haciendo juntos y por qué lo hacemos [haremos] así*.

**Work in <Proyecto de Graduación> progress
"Las Leyes de la Contabilidad"**

*De todo quedaron tres cosas:
La certeza de que estaba siempre comenzando,
la certeza de que había que seguir
y la certeza de que sería interrumpido
antes de terminar.
Hacer de la interrupción un camino nuevo,
hacer de la caída, un paso de danza,
del miedo, una escalera,
del sueño, un puente, de la búsqueda,
un encuentro*

Fernando Pessoa (2010)²⁰

“Las Leyes de la Contabilidad” fue el título escogido para el P.G. de lxs estudiantes en la carrera de actuación. Finalizando la anteúltima clase, en la instancia de comentarios finales, Denise pregunta *¿Y cómo se va a llamar nuestra obra?*, lo que Sergio (director) le responde: *“Las leyes de la contabilidad”*, y agrega: *Hay algo del deber y el haber, la falta del amor, el paro, el debate, el tiempo, el amor es arbitrario como tema, existía una contabilidad (...) y en realidad nos pedían sí o sí el título para presentarlo administrativamente en la universidad y dijimos eso, no hay mucha explicación* (NdC, 23 de agosto de 2021).

Tres días después encontrábamos publicado el P.G. con las fechas y horarios para el estreno vía streaming. Acompañado del siguiente resumen:

Es de noche.

Un grupo de actores espera el estreno de su película, pero las trabajadoras del cine están de paro y en plena negociación porque hace tres meses que no cobran. Un llamado cambiaría todo.

Mientras tanto, en el hall se cruzan distintos personajes. La espera penetra en los cuerpos. Labios deseosos, pies que arden. Hay pochoclos que no se venden y simulación de una realidad estática. Finalmente, la película se proyecta: se cuenta en pantalla la historia de Francisca, su mujer Gloria y el mayordomo Pablo, quienes se sumergen en un mar de celos, amor clandestino, envenenamiento y engaño. La sensación de que todo lo que vivimos ya fue soñado por alguien.

²⁰ Disponible en: <http://arteletrasusamartin.blogspot.com/2010/09/fernando-pessoa-de-todo-quedaron-tres.html>



Imagen 11: Flyer de promoción, publicado en la página oficial del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, redes sociales: Instagram y Facebook²¹ oficiales (5 de octubre, 2021)

En este capítulo pretendo describir algunas de las propuestas desarrolladas en el proceso creativo y de aprendizaje, una vez inmerso en el campo. Entendiendo este (nuevo) espacio de creación disruptivo, y por ende, conflictivo, como fue trabajar virtualmente.

Si bien el P.G. es la presentación a público de una obra, performance, instalación o en este caso un proyecto *audiovisual de graduación*²², dejaré de lado el análisis espectacular de la obra, en tanto a crítica teatral o del “resultado” (ver imagen 11), para describir algunos procesos creativos, en tanto *work in progress*.

El teatro contemporáneo suele definirse y defender un constante estado “de proceso” indagar en las propuestas de construcción creativas, posicionan a la obra de arte y sus relaciones, como un encuentro vivo, dinámico y de hallazgos, como explica Roger-Pol Droit (citado en Soulages, 2020: 12) *una obra-investigación está habitada por la esperanza y, por lo tanto, por el temor: la esperanza impide la serenidad, suscita la agitación (...) La obra como investigación, búsqueda y work in progress, no es madre ni hija de la serenidad y tranquilidad*. Explorar dentro de los márgenes de un P.G., entonces implica ver conjuntos, y conjuntos de fragmentos, que requieren tiempo para explorar(se) como proceso creativo

²¹ Disponible en: [www.face/artesdramaticas.una/photos/a.2193995137321841/4407477249306941/](http://www.face.artesdramaticas.una/photos/a.2193995137321841/4407477249306941/)

²² Este era el modo más habitual de auto nombrarse por parte de lxs estudiantes y la dirección; conviviendo con otros modos: obra, el proyecto, obra digital, experiencia digital.

colectivo. *La estética del work in progress, es entonces una estética existencial y negativa: no dice lo que es la obra maestra, ni lo que debe ser, muestra lo que no es y enuncia las condiciones de posibilidad de una obra* (Ídem:20) en este marco de exploración creativa se pondrán en juego propuestas estéticas, ejercicios y entrenamientos expresivos que pondrán a andar, entre muchas otras, la construcción de la(s) masculinidad(es).

El grupo de graduandxs en actuación, estaba formado por 16 estudiantes, de lxs cuáles, 15 eran mujeres y un estudiante varón²³. El director y dos asistentes de dirección. Esta heterogeneidad de cursantes, según su año de ingreso a la carrera, trayectoria académica de cursada, continuidades y discontinuidades en las trayectorias; hicieron de los primeros encuentros un periodo de diagnóstico en la entrada a la propuesta de la cátedra, y el acceso a los medios materiales para poder permanecer en el proyecto (computadora, celular, acceso a internet, un espacio disponible)²⁴. Me detendré especialmente en la primera parte de la clase, comúnmente llamada *entrenamiento*, ese segmento de disposición física y expresiva que subyuga desde lo *pre-expresivo*, como mencione en el apartado anterior, a las producciones escénicas en concreto, lo que Eugenio Barba llamó *training o aprender a “aprender a aprender”* (Barba, 1990:324).

Los *entrenamientos* se desarrollan en la primera hora de la clase. De carácter grupal, todxs lxs estudiantes ingresaban al *zoom* bajo una musicalidad arbitraria que variaba en ritmos, estilos y épocas, donde se organizaba el *espacio para la representación*²⁵. Esta secuencia de (re)hacer a lo largo de los días, daban paso a una segunda instancia de *training*, que supere la mera repetición, en este sentido, aquí es donde:

²³ Las referencias de género son citadas a partir de la primera clase, donde en las presentaciones lxs estudiantes enuncian como desean ser llamadxs, presentan sus experiencias académicas y metas para el P.G.

²⁴ Es elocuente la calidad de las imágenes según la calidad de los dispositivos o la señal de internet. Otra observación radica en la posibilidad que trajo la pandemia de cursar online “desde casa” donde estudiantes que habían abandonado la carrera retomaron u otrxs que en 2020 retornaron a sus provincias se reincorporaron desde allí, como Paloma en Entre Ríos o Miguel en Mendoza, estas lejanías también hacían eco en la conexión a internet.

²⁵ La organización de los espacios *cotidianos*, generalmente habitaciones, living o altillos, eran modificados a partir de disponer de un lugar relativamente amplio para poder caminar, saltar o correr. Otra característica del armado era cerrar puertas y ventanas que invoque el máximo silencio, al igual que el oscurecimiento con cortinas, persianas o incluso otros elementos (toallas, sábanas, mantas).

Se ponen a prueba las propias energías. Durante el training, el actor puede modelar, medir, hacer estallar y controlar las propias energías, dejarlas ir y jugar con ellas, como algo incandescente que, sin embargo, debe manejar con fría precisión. A través de los ejercicios del training el actor pone a prueba su capacidad de alcanzar una condición de presencia física total, la condición que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la improvisación y el espectáculo... (Ídem:327)

Durante este proceso creativo de entrenamiento se deslizaron variadas hipótesis creativas, para trabajar con distintas propuestas de ejercicios. Con respecto a las hipótesis, desplegadas de manera grupal, se exploró el universo de *la terapia de la risa*, una búsqueda de relacionarse a través de la acción que implica el reír (sin parar), otra idea giró en torno al *encuentro de mujeres judías*, una instancia donde estas religiosas exponían vicisitudes, experiencias y problemáticas propias; finalmente a partir de la película *Él* de Luis Buñuel (1953)²⁶ se tomó un nuevo disparador para la investigación escénica en referencia a los sueños, el mareo y lo onírico. Esta última tomó el impulso necesario para convertirse en el eje a trabajar en el P.G.

²⁶ La película *Él*, relata la historia de Francisco y su enamorada Gloria, quien a su vez tiene un amorío con el señor Raúl, un personaje menor Pablo (el mayordomo) toma relevancia en la propuesta generada por Boris para el PG. Las acciones sentimentales, emocionales y exacerbación de los celos caracterizan esta pieza cinematográfica mexicana de 1953. *En esta película, Buñuel demuestra sus obsesiones más evidentes como son la religión, escenas de campanarios e iglesias, o su gusto por la entomología, cuando Francisco compara a las personas con gusanos y exclama: "Me gustaría ser Dios para aplastarlos". Y sobre todo, la obra desprende un gran feticchismo, como los planos de los zapatos de Gloria (Delia Garcés), son más que evidentes. Otra obsesión de Buñuel es, por ejemplo, la escena en la cual Francisco entra en el dormitorio de Gloria con una cuerda, una aguja, hilo y una hoja de afeitar, lo que pretende Francisco es coserle la vagina para comprobar que le es fiel. En la película Buñuel no olvida su legado surrealista y es el propio delirio de Francisco (sobre todo en la última escena) el surrealismo de la película. Cfr. Ficha técnica, cine mexicano, I.T.E.S.M. - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.*



Imagen 12: Cartel oficial de la película *Él* de Luis Buñuel (1953)

De inmediato el universo estético de Luis Buñuel puso a funcionar un acento latinoamericano neutro, en pruebas de lenguaje, acento y entonación, una nueva musicalidad mexicanista, como las rancheras y los mariachis, pero el orden del relato fue uno de los más explorados; por otro lado, los idearios de honor, romanticismo, desamor, infidelidad y violencia, creaban un nuevo clima a representar, comenzando a bordear la estética *melodramática*.

A partir de aquí emergieron las primeras preguntas sobre la representación: ¿En qué medida este P.G., formado casi en su totalidad por mujeres “Ellas” involucran su pre-expresividad, corporeidad, expresividad e incluso sus subjetividades para explorar la propuesta de Buñuel en tanto “Él”? ¿Qué gestos se pondrán en circulación a la hora de crear en clave melodramática?, donde el amor de pareja tradicional (heterosexual) se muestra sentimentaloides, como indica Santillan Esqueda *de la mano del teatro de revista, el radio y el cine, a partir de la segunda década del siglo XX se divulga un discurso amoroso cifrado en el dolor y el sufrimiento masculino a causa del desdén femenino* (2019:27). ¿Cómo abordar la construcción *in progress* del macho sentimental, que sufre por amor, que opera a través de los celos, la seducción y la conquista?

En este sentido, propongo explorar dos procedimientos a lo largo del proceso creativo que pusieron en tensión las pretensiones del film “Él” y a su vez las dinámicas internas en el campo de la producción de este P.G.

Una de ellas es la metodología preponderante en los entrenamientos actorales, que fue la *improvisación*, y la segunda, la capacidad de *negociación* de las estudiantes a la hora de presentar sus esquemas de creación (escenas, bocetos, ideas, avances, etc.).

En principio, una instancia de improvisación, como metodología estética y educativa, invita a

la exploración, aparentemente, no articulada. Una definición que trae Rodado Gómez (2015:120) la entiende como:

En el ámbito teatral se entiende como tal la capacidad del actor para reaccionar de forma espontánea y libre, manteniéndose coherente dentro de la situación que se está creando y desarrollando en el instante mismo. [Finaliza citando a Pavice (2014:246) esgrimiendo:] Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado” en el calor de la acción.

El grado de articulación o libertad que quedaba en las improvisaciones estaba ligado también al soporte mediatizante y mediatizador, que era el *zoom*. Aquí el medio de producción digital generaba cautelas, esperas, silencios, para aunar un criterio de orden a la hora de improvisar. En dicho recorte, con la ausencia de percepciones de movimiento, olores, reflejos abundantes en la praxis presencial, se limitaban (aparentemente) al ver y oír.

Sergio Boris define la improvisación como *una suma, donde no hay oposición. La impro no tiene cuestionamientos, ni negaciones, todo está comenzado... hay sobreentendidos, sino, se vuelve explicativo, esa necesidad de ser entendido del teatro lo vuelve “teatrozo”, es decir, complaciente* [para lxs espectadorxs]. (NdC, 5 de mayo de 2021). Las ideas de viento, hacia donde el viento me lleve, la corriente, las fuerzas que impulsan los cuerpos; hasta lograr una acumulación de acciones que permitan crear un clima, una atmósfera o situación, que borre los “cuadrados” de *zoom* y creen la escena.

Cuando aludo a la articulación de la impro, me refiero al grado de dirección o guía, por parte del director, es decir, las frases, acciones o palabras, configuran una didascalia permanente que opera como *norma* de las acciones a realizar.

En el ejercicio de la *traducción*²⁷ se trabaja por tiempo extendido la repetición, una búsqueda de acumulación dramática a partir de las *líneas de pensamiento*²⁸ que genera el director, por

²⁷ En este ejercicio trabajaban cuatro estudiantes, dos en “escena” a cámara encendida y otros dos traducen los movimientos y gestos, poniéndole palabras, en consecuencia, le hacían la voz, le daban voz a esos movimientos.

²⁸ La *línea de pensamiento* es el guión pedagógico que le permite al actor-profesor encontrar el énfasis y el ritmo en la transmisión de contenidos. A esta *línea de pensamiento* es necesario otorgarle *sentido*; es decir, desde la experiencia del profesor-profesional o desde sus vivencias como ser humano, poner

ejemplo:

*Sergio: prueben hacer entradas y salidas como en el teatro Noh
Comienza una música clásica oriental,
Carina juega en líneas rectas con sus brazos, parece hacer movimientos de karate.
Rocío acaricia el viento con las manos, son movimientos ondulantes de izquierda a derecha,
Cecilia sentada acaricia las cortinas con los dedos de los pies. Natalia trae un pañuelo y lo
estira en su pecho.
Hay un cambio rotundo de música, se escucha como “música de suspenso”
Se aproximan a cámara (primerísimo primer plano) Mara, Bianca, Julieta, ojos grandes.
Magda en la oscuridad se entrevé su saco blanco y movimientos de hombros, mientras
camina hacia atrás lentamente.
Ro abre y cierra un abanico rojo.*

(NdC, 26 de mayo de 2021)

A partir de estas entradas al espacio, sin generar situaciones especiales, diálogos o vínculos, sino más bien, *pre-expresivas*; se suman las indicaciones del director, en el caso de Carina, la traducción la hace Ana, y acontece de este modo:

Carina efectúa un movimiento que emula los del karate con los brazos [E1], a lo que Ana traduce como “parece que va a llover hoy” inmediatamente desde la dirección, Sergio agrega: pensemos en situaciones amorosas, ella [por Carina - E1] es una celosa.

La destinataria de la acción es Julieta [E2]

(NdC, 26 de mayo de 2021)



Imagen 13: Trabajo en cuartetos: *Traducciones*, 26 de mayo de 2021

los ejemplos que relatan o dan cuenta de ese contenido. Cfr. Serrano, Rafael *La dramaturgia del docente en el aula*, disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/n62/varia/rserrano.html>

Lo que se ponen en juego en estos recortes de improvisación, es el grado de *agencia*²⁹, en cuanto a decisión de las actrices y las variadas acciones propuestas desde la dirección. Sugiero revisar el plano *pre-expresivo* del entrenamiento, la preparación arbitraria y contradictoria en los cuerpos que llevan a entender la improvisación más ligada a prácticas de *indisciplina corporal* (Longoni, 2011; Singer, 2019) donde la coreografía del texto, como impulsora de la acción dramática es impotente, o pasa a segundo plano. Las líneas de acción expuestas por el director logran encontrar fisuras; Ana, en el ejercicio de traducción, en el cual se buscaba trabajar el enamoramiento, deslizó, *parece que va a llover hoy*, rompiendo cualquier tipo de imposición o idea preestablecida en un escribir contra la escena. Tal vez, en algún sentido lo podemos entender aquí como un *escribir contra sí misma*...

Los textos que escribimos constituyen nuestros procesos de conocer, por lo cual el modo como escribimos tiene que ver con nuestras elecciones teóricas, institucionales, políticas y atmósferas afectivas. Me empeño y desgasto en una escritura orgánica que me abisma en cada texto al límite de mis posibilidades corporales, lingüísticas, raciales, sexuales y de la imaginación feminista. (val flores, 2021: 155)

Estos trabajos de (in)contacto físico, *zoom* de por medio, no parecían limitar los sentidos de expresión, debate de ideas e incluso búsqueda de cómplices para la negociación.

El término «negociar» es importante porque contrarresta la visión simplista de las mujeres artistas como víctimas pasivas o audaces luchadoras contra la opresión patriarcal. La imagen de la historia de las mujeres creadoras como la de una evolución lineal y progresiva desde la marginación hacia la igualdad enmascara, según apuntan Parker y Pollock, «las relaciones dialécticas que han establecido las mujeres artistas con las definiciones dominantes de la artisticidad. Esas definiciones han ido cambiando. En algunas ocasiones, han jugado a favor de las mujeres; en otras, les han provocado conflictos imposibles de

²⁹ Existe una larga trayectoria conceptual sobre el término *agencia* (Giddens, 1985, Hurrelmann; 1988; Ortner 2006) pero una definición en relación con los cuerpos, subjetividad y poder la tomo aquí de Ana Sabrina Mora (2009) quien revisando a Saba Mahmood entiende que *no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es solo una forma de agencia entre otras* (Ídem:12). Por ello construye el concepto con una *modalidad de acción, que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo* (Ídem) generando entonces una oposición al acatamiento de las normas, pero desde las mismas.

resolver. Con lo que nos enfrentamos es con una historia compleja y desde luego, no unitaria.» (Mayayo, 2019:56)

Esta definición que propone Patricia Mayayo en referencia a las mujeres pintoras, también puede aplicarse al proceso creativo del P.G. Las *actrices*, como término, debe entenderse, desde sus particularidades, no desde una condensación global y unitaria, existieron casos diferenciados también entre ellas. Rocío, en una devolución de clase, afirma: *es la primera vez que me dirigen por zoom. Hay muchas indicaciones... ¿Cómo las apropio, las aplico, las incorporo? Hay algo de la intervención constante que me sacaba de quicio* (NdC, 10 de mayo de 2021). En este sentido, quedan expuestas las (im)posiciones, como agrega Mayayo *esto no refiere tan solo a las posiciones a las que las mujeres artistas y escritoras se vieron abocadas, sino también a la testarudez con la que negociaron y a veces rechazaron esas mismas posiciones* (Ídem:58).

Habilitado por las mismas lógicas de la improvisación y la creación colectiva, el *work in progress* de graduación fue además una instancia de negociación entre la *pareja de dirección*³⁰ y asistencia, la institución y las actrices. Serán estas “rajaduras” la que problematicen la condición no rajable/impenetrable de *La Masculinidad* como sistema de saberes, costumbres y subjetividades que rondan el hacer teatro en la universidad.

Vínculos tentaculares: humanos, actantes, objetos, vestuario, música e iluminación

Hacer un proyecto de manera virtual al principio me parecía muy triste, pensaba que no tenía sentido para el teatro como tal, pero con el tiempo respondí muy bien (...) vernos tantas veces generó vínculos, la virtualidad generó vínculos también, libertades para jugar con la cámara, los objetos y transfigurarme toda la cara con maquillaje.

³⁰ En su texto *Carrera de obstáculos*, la escritora Germanie Greer (1979) indica como atisbo recurrente los vínculos maestro-discípula, *un encandilamiento en el amor de la artista*, Greer estudia los casos de la pintora y su maestro pintor, que incluso le puede generar la pérdida de la individualidad. En nuestro P.G. vemos en un solo cuadro de zoom a la pareja de dirección escénica, ver imagen 1 (director - asistente de dirección), en la historia de las artes visuales un caso emblemático según la autora, es Frida Kahlo y Diego Rivera, Anna Lea Merritt y Henry Merritt, o Gabriele Münter y Wassily Kandinsky.

Finalizada la entrevista a Denise, en ese momento vía *zoom*, ella me aclara: *igual existió siempre un P.G. paralelo... entre nosotras*. Por fuera de las clases, los ensayos eran espacios disponibles para trabajar propuestas y contra-propuestas a la dirección escénica, oportunidades de encuentro, reflexión y juego. Como la instancia P.G. es el último escalón en la formación de grado universitaria, la apertura al "otrx" para generar vínculos escénicos, grupales y afectivos (a partir de la gestualidad, corporalidad, la voz, el cuerpo, etc.) crean un "soltarse" menos contradictorio, o al menos caótico, que en los inicios de la carrera. Ahora bien, un contratiempo sustancial a la hora de entrenar actoralmente, fue el trabajo en la virtualidad, que a partir de prueba...prueba... prueba y error, fue expandiendo el cuerpo más allá de la piel.

Si bien la denominación del P.G. de actuación aludía a un proyecto audiovisual, los procedimientos, técnicas y métodos implicados correspondían a los de la *teatralidad* (Fischer-Lichte, 1995; Villegas, 2000; Feral, 2004) definida por Oscar Cornago (2005b: 5) *como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional³¹ se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento*. Es a través de los vínculos grupales, en parejas o soliloquios, que se tensionan acciones dramáticas impulsando el funcionamiento de la teatralidad, ejemplos de estos procedimientos pueden ser ejercicios como la entrada a escena "pre-expresividad" o la improvisación teatral, abordadas en el apartado anterior. Pero, ¿En qué medida estos vínculos entre las actrices y el actor, la dirección escénica y la asistencia de dirección se amplían? ¿Cómo el entrenamiento físico, expresivo y emocional dialogaba entre un "adentro" y "fuera" de escena, pandémico y aislado de vínculos con otrxs, en extrema soledad? Quizá los vínculos tentaculares y en red, crearon los marcos necesarios para vibrar, mover, caer, respirar y sonar aisladx en sus hogares, entre humanos y no humanos que co-crearon ficción, realidad y fricción.

Cuando le pregunto a Denise sobre la construcción de los vínculos para la creación escénica, me plantea:

En los entrenamientos me preparaba, me disponía para actuar... Buscaba antes de la clase vestuario, maquillaje y algunos objetos que me acompañen. Con la virtualidad no tenés de donde agarrarte, no hay otra persona que te agarre, te sostenga, porque no está ahí

³¹ Subrayo el término en la cita de Cornago, ya que en un contexto pandémico excepcional, lo excepcional se convierte en lo (a)normal, como intentaré explicar más adelante.

físicamente, entonces tenés que jugar con otras cosas, los objetos (...) por ejemplo [risas] mi fiel compañero fue el aro de luz, nunca salió a escena, pero siempre estuvo ahí.

Entrevista a Denise (10 de Diciembre del 2021)

Plantear los vínculos en términos de teatralidad también impulsan el distanciamiento de la pura representación realista-mimética, hacia una simulación de ciencia ficción; traigo a Donna Haraway para (des)andar esta afirmación.

Sin entrar de lleno al problema posthumanista (término que la misma autora discute a lo largo de sus intervenciones) intento pensar los vínculos de manera tentacular, *donde no todas las intervenciones y no todos los actores son humanos* (Haraway, 2004: 1) sino, que el conjunto de diferentes interacciones con entidades escénicas varias, (des)hacían teatralidad.

Salir del dualismo y la dominación, en tanto: un yo/otro, naturaleza/cultura, activo/pasivo, bien/mal, y quizá en las artes escénicas, tragedia/comedia, director/actor-actriz, texto/improvisación, finalmente: ¿Denise/ su aro de luz?, donde el término primero se apropia del segundo, comprendería el desafío tentacular, que en diferentes ocasiones se problematizó a lo largo del P.G.

Las oportunidades de danza entre lo humano y no humano, permitían crear especulaciones, ficciones y articulaciones que más adelante ejemplificaré. Utilizo la metáfora tentacular, ya que enredan el binarismo, como afirma Haraway, *Los seres tentaculares crean sujeciones y separaciones, cortes y nudos; crean una diferencia; tejen senderos y consecuencias, pero no determinismos; son abiertos y a la vez anulados...*(2019: 61).

El intento de suscitar ficción interactuaba con las infinitas contingencias de la materialidad ¿Cómo dar un beso por zoom? ¿Cómo besar una cámara de p.c. o celular y que llegue mi beso? ¿Cómo abrazar, golpear, morder, soplar...?, covid, covid positivo, hoy hisopado, aislamiento, hoy solo somos 4 en la clase, las preguntas entran y salen de la escena, las preguntas escapan el ¿Quién soy? ¿Qué personaje soy? ¿Qué debo actuar? ¿Para quién/es?, el riesgo fue asumir el devenir-con, lo tentacular, las diferentes articulaciones posibles. A propósito, Haraway en un escrito anterior *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles* propone:

Quiero vivir en un mundo articulado. Articulamos, luego existimos. Quién soy «yo» es una [cuestión] muy limitada a la perfección interminable de la autocontemplación (clara y distinta). Como siempre injustamente, pienso en ello como la cuestión psicoanalítica paradigmática. «¿Quién soy yo?», se refiere a la identidad (siempre irrealizable); siempre

vacilante, que todavía pivota en la ley del padre, la imagen sagrada de lo mismo. Puesto que soy moralista, la pregunta real debe ser más virtuosa: ¿quiénes somos «nosotros/as»? Esta es una pregunta inherentemente más abierta, una pregunta que siempre está dispuesta a articulaciones contingentes, generadoras de fricción.

Es una pregunta remonstrativa³². (1999:150)

Estas posibilidades de articulación fueron modulando los vínculos tentaculares del proceso creativo dentro y fuera del propio P.G., los vínculos humanos y no humanos sacaron al Actor (con mayúscula) del centro escénico, y propusieron co-responsabilidades como sugiere Shaday Larios (2018:16) de *reciprocidades emancipatorias*. Los objetos son indóciles, los cuerpos son indóciles, el trabajo con los elementos de la teatralidad rompían su condición antropomórfica para ser escuchados.

Si bien este P.G. no trabajó estéticas del Teatro de Objetos³³, algunas de sus articulaciones podrán dar cuenta en estos vínculos, específicamente en tiempos pandémicos, *donde las ansias del afuera, hacen de los objetos vínculos expandidos, se vuelven hábitat, se vuelven escenografía³⁴* recordemos el “amigo fiel” de Denise, su compañía en cada clase, su iluminación, escenografía y hábitat, su “aro de luz”.



Imagen 14: Entrenamiento, 19 de mayo de 2021

³² La autora juega entre las palabras “demostrativa” y monstruos/as, título de su artículo.

³³ El Teatro de Objetos, nace en Francia en la década de 1980 y *se refiere a un teatro en cuyo centro no se encuentra la figura humana (en forma de actor, títere u otra representación), sino objetos, en su sentido más amplio, que la dramaturgia favorece en detrimento de la forma verbal. Se trata de un teatro con predominio de lo visual, más emparentado con las artes figurativas que con otras formas del teatro. El actor, cuando existe, se integra en el espacio, a veces a través de elementos escenográficos o del vestuario, y no interpreta necesariamente un personaje* Cfr. Cristina Grazioli (2009). Asociaciones incompletas relacionan este tipo de creaciones al teatro infantil únicamente, o a los trabajos de títeres y marionetas.

³⁴ Shaday Larios (12 de agosto de 2022) *Objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. VIII Encuentro internacional de artes vivas, Universidad Nacional de Colombia, consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=oM0P_5CK4MM

Al igual que Denise, Victoria trae a escena su velador, juntxs hablan y se disponen a entrar a escena [E1], en el espacio 2 [E2] Denis trabaja la composición con diferentes cuerpos, una silla a su lado, el mueble que parecería sostenerla y el techo que se funde en su caída perpendicular, con el peso de su saco de piel. La rigidez y linealidad de la madera en sus elementos, repercuten en su pre-expresividad bajo una acumulación (expresiva) simétrica y rectilínea.



Imagen 15: Entrenamiento, 7 de mayo de 2021

La definición de *objeto* proviene del latín *obiectus*, —que se encuentra delante de mí—, —que es plausible de mi conquista—, de múltiples usos y apropiaciones, una materialidad por delante que puede ser colonizada, pero siguiendo los vínculos tentaculares colaborativos, la objetualidad puede demandar racionalidad, proponer vitalidad y agenciamiento. Un *objeto vivo*, Shaday Larios lo describirá como: *un territorio de encuentro de muchas naturalezas entre el individuo y lo inanimado, un sitio en el que acontecen (...) desplazamientos que lo proyectan como poseedor de una particular condición de existencia, y por lo que trasciende su carácter utilitario primigenio* (Ídem:17).

El ritual pre-expresivo a través de *zoom* disponía entonces, de notoriedad e importancia, la utilización, vínculo y compañía de los objetos (a nuestro) alrededor.

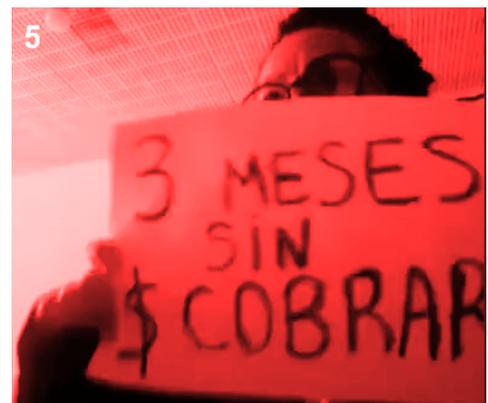
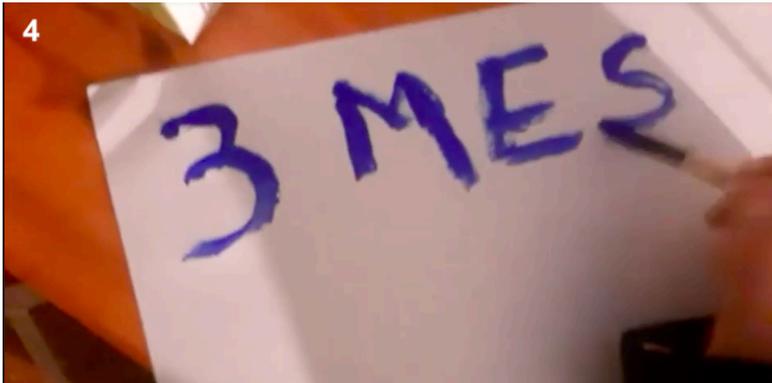


Imagen 16: Entrenamiento, 4 de junio de 2021

Otros ejemplos que pueden develar estos vínculos, son los trabajos de entrenamiento de

Denise y Julia en prácticas de entrenamiento, donde toman un espejo [E3] que multiplica realidades y ficciones, ayuda a completar anatomías, en este caso la boca, expande la copia: a) la boca de Julia, b) la boca del reflejo, c) las bocas que se mediatizan y nos llegan a través de *zoom*.

Por otro lado, con un pincel, Julia comienza a intervenir la hoja en blanco, a crear desde lo escritural y generar una escena sobre “El salario de las trabajadoras del cine” [E 4,5 y 6].



Entrenamientos y escenas “El salario de las trabajadoras del cine”, 8 de octubre del 2021.

La iluminación y la musicalidad, incluyendo múltiples silencios, también tejieron trama en estas creaciones colectivas. Una pauta recurrente a la hora de planificar la iluminación por *zoom* era la idea de “oscurecer” “camuflar el espacio” “que siempre este de noche”, en algunas ocasiones se sugirió cambiar en horario a turno noche, o realizar ensayos fuera del horario de clase, estipulados siempre de mañana. En este sentido, ¿Qué coloridad teñía la actuación? ¿Qué función estética o procedimental tenía el camuflar los espacios de representación? ¿Cuál es la potencialidad o limitación en la creación de vínculos especulativos?

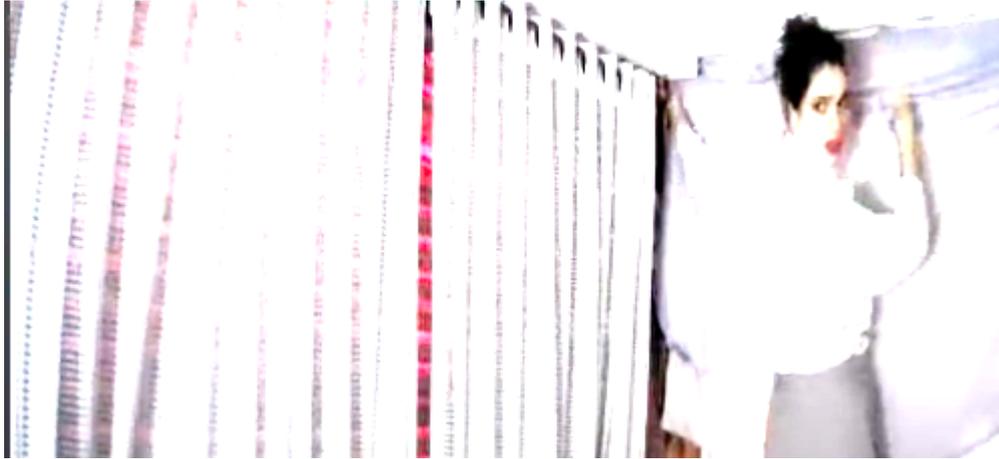


Imagen 17: Entrenamiento, 7 de junio de 2021

Julieta baja las persianas, son las 9 de la mañana, el día está soleado, también corre las cortinas, pero además agrega unas telas grises, su misión era oscurecer la escena. Desde la dirección Sergio les pide:

*... Tratemos de oscurecer el espacio, y generar “Noche” (mientras comienza música dance de los años 80’), que los espacios queden casi vacíos (solo muebles, cortinas, camas, sillas...) Las escenas comienzan a oscurecerse, grises, violetas, azules...
Isabella cubre las ventanas con una manta (busca oscurecer)
Victoria tiene una luz roja (su velador) sobre su rostro
Carolina [asistente de dirección] agrega: el fondo debe permitir sombras... es más posibilitador, más real, con oscuridades, profundidades... y con relación a la actuación también juega a favor el oscurecer.*

Entrenamiento inicial, Nota de Campo (20 de agosto del 2021)

El pensador cubano Esteban Muñoz en su apartado *Algo como el cielo, arte utópico queer y la dimensión estética* (2020:229), reflexiona sobre las dinámicas del color. A su padre no le gustaba el color verde, ya que lo asociaba con el ejército cubano en tiempos revolucionarios, mientras que a él se resistía al estampado camuflado, en tanto lo vinculaba al ejército estadounidense y su política exterior. Es evidente que la tentacularidad del color es actante fundamental en la creación de historias. Oscurecer, volver negro, sacar la luz... implica ¿deshacer (la imagen, lo que se ve)?, ¿ensuciar?, ¿devenir impuro el vínculo?, más adelante Muñoz reconsidera su rechazo por el camuflaje a partir de articulaciones estéticas con la naturaleza, y ejemplifica:

En los usos del camuflaje tanto de Warhol como de Hodges, podemos ver una animación de la naturaleza. Para ambos artistas el camuflaje es una producción estética que hace más que

duplicar la forma de la naturaleza (...) El camuflaje de Warhol busca provocar una imposibilidad radical en el mundo de lo natural (...) podemos ver un deseo de reproducir la naturaleza con una diferencia, un deseo de considerar la posibilidad de otro mundo, donde lo natural represente una potencialidad queer inimaginable en el tiempo y el espacio héteros del principio de actuación. (Ídem: 240)

Este “no lugar” dentro y fuera de la historia a contar, se camufla entre las sombras de la escena y entrelaza vínculos con lo musical y sonoro.

A veces música abstracta, sonidos ambientes, canciones rock, pop, nacionales, internacionales, cumbias, otras, orquestas sinfónica y opera. Los estímulos musicales fueron muy diversos y variados a lo largo del P.G., sobre todo a la hora de los entrenamientos iniciales, no obstante, la repetición de algunas canciones lograban climas escénicos que delimitaban acciones físicas recurrentes, por ejemplo: la canción *Fever* de Peggy Lee, utilizada mucho en el ejercicio del *Striptease* (que trabajaré en el próximo capítulo), la canción *Como una Loba* de Valeria Lynch o *Confessa - Ma perchè* del italiano Adriano Celentano, esta última fue cantada por las actrices y el actor como final de obra. Cuando refiero a cantada, es en términos performáticos, *el poder de la música como lenguaje universal que puede conectar a gente de todo el mundo, se enlaza aquí como símbolo de paz, amor (...) por medio del ritmo* (Maite Escudero Alías, 2009: 61) un ritmo a tiempo, a destiempo, acelerado, a veces afinado y otras no tanto. Con micrófonos precarios, parlantes saturados, la música y el sonido también se volvían camuflados y camuflantes.

Su confessa amore mio / Vamos confiesa amor mío

Io non sono più il solo, l'unico / ya no soy el único

Hai nascosto nel cuore tuo / escondiste en tu corazón

Una storia irrinunciabile / una historia ineludible,

Io non sono più il tuo pensiero / ya no soy tu pensamiento

Non sono più il tuo amore vero / ya no soy tu amor verdadero

Sono il dolce con fondo amaro / soy el dulce con el fondo amargo

Che non mangi più / que ya no comes.

Ma perchè tu sei un'altra donna / Pero por qué, eres otra mujer
Ma perchè tu non sei più tu / pero por qué, ya no eres tú
Ma perchè non l'hai detto prima / pero por qué no lo dijiste antes...
Chi non ama non sarà amato mai / quién no ama nunca será amado
Che ne hai fatto del nostro bene? / ¿Qué has hecho con nuestro amor?
E' diventato un freddo brivido / se convirtió en un escalofrío
Le risate, le nostre cene / las risas, nuestras cenas
Scene ormai irrecuperabili / escenas, ahora irrecuperables.
Io non sono più il tuo pensiero / ya no soy tu pensamiento
Non sono più il tuo amore vero / ya no soy tu amor verdadero
Sono il dolce con fondo amaro / soy el dulce con fondo amargo
Che non mangi più / que ya no comes.
Ma perchè tu sei un'altra donna / Pero por qué, eres otra mujer
Ma perchè tu non sei più tu / pero por qué, ya no eres tú
Ma perchè tu, tu non l'hai detto prima / pero por qué no lo dijiste antes...
Chi non ama non sarà amato mai / quién no ama nunca será amado

Fragmento *Confessa* de Adriano Celentano (2002, 1m28s)

traducción al español por José Ramírez³⁵

Esta atmósfera, creada entre vínculos tentaculares, concretaba el flujo (dis)continuo entre música, iluminación, vestuario, objetos y cuerpos. En una de las *pasadas* (como se suele decir, a los actos escénicos del entrenamiento) Denise en su altillo oscurecido, con la cámara en el suelo, baila esta canción *Confessa* con su abrigo [I.18]. Desliza el saco por sus brazos, lo deja caer, y lo toma, ¿lo toma?, o ¿es borrada por el límite entre el objeto?, se crea un símil

³⁵ Disponible en: <https://lyricstranslate.com/es/confessa-confiesa.html>

maniquí³⁶ de tela marrón que desafía la creación de contornos humanos, expande, propone, desencadena un ritmo, una textura, un olor, una temperatura... una emoción.

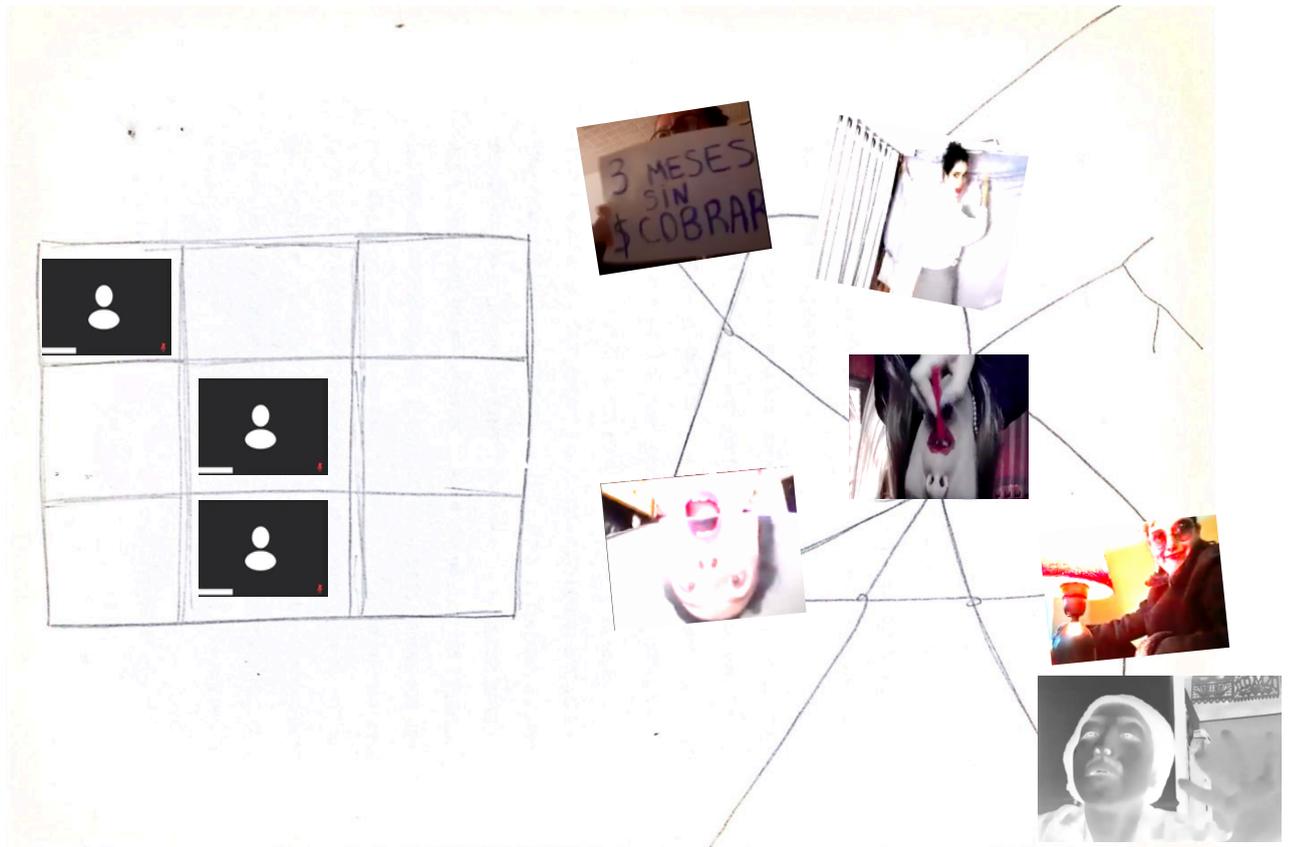


Imagen 18: Denis baila con el saco.
Entrenamiento, 14 de mayo de 2021

Volver a la idea de *proyecto paralelo* deslizada al comienzo, implica un conjunto de redes fuera (y dentro) del marco *zoom*. Es una acción, que no necesariamente implica movimiento, es un juego indócil de vínculos humanos y no humanos, articulaciones inacabadas e inesperadas que enredaban ficción teatral y ficción real. Dentro de este marco eclosionan las líneas verticales y horizontales de *zoom*, para dar lugar con, y no en contra, de este proyecto paralelo que mencionaban las actrices, a través de (in)finitos vínculos tentaculares.

Es allí en el *juego de cuerdas multiespecie* que se besaban, corrían, saltaban, se hisopaban, salían al médico y al aislamiento, y volvían al *zoom*, creaban, actuaban. Mandaban mensajes por el chat, por whatsapp, para encontrarse en la virtualidad a ensayar. Las cuadrículas de *zoom*, no desaparecen, pero se vuelven borrosas. El paso a —y por— la tentacularidad en los vínculos posibilitó generar mundos, en este sentido expongo un boceto impreciso de mi etnografía especulativa que fue forma, y no solo fondo de masculinidades en escena.

³⁶ Si bien el maniquí es el objeto que toma el contorno de figura humana, muy trabajado en la estética de Tadeusz Kantor, también es portador de las prendas, quizá un <medio> intermediario entre objeto-cuerpo, una tensión que sale de la materia viva, pero también sale del maniquí. El saco de Denise.



Boceto de la Imagen Nro. 1
Cuadrados de *zoom*
Espacio de representación virtual

Boceto de juego de cuerdas
Articulaciones adentro - afuera
Espacio/tiempo/volumen de los vínculos tentaculares

Un juego de cuerdas *va sobre dar y recibir; dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona , algo consecuente y quizás hasta bello, algo que antes no estaba allí, va sobre transmitir conexiones que importan, sobre contar historias...* (Haraway, 2019: 32). El 6 de julio del 2021, habiendo pasado cuatro meses de mis observaciones, se comienzan a encender las cámaras, habitualmente para el entrenamiento actoral, cuando Julia interrumpe (de momento visualmente) el melodrama con su bigote pronunciado, seguramente pintado con delineador o sombra para los ojos, gorro de lana negro y camisa leñadora en tonos rojo y bordó.

En este sentido, concluye Haraway: *La resignificación de los pulpos y calamares como aliados (...) es una excelente noticia. Ojalá rocíen con tinta negra los aparatos visualizadores de los tecno-dioses celestiales* (Ídem:274).

Conclusiones:
Disputando la escena <parcial>

A lo largo de este capítulo delimité mi entrada a escena, esta acción implicó entrar al campo y entrar al *zoom*, a un espacio/tiempo de prácticas artísticas, procesos creativos, y vínculos tentaculares, generadores de improvisaciones teatrales, trabajos escénicos, y por ende, constructores de conocimiento. La propuesta de “escena parcial” invita a disputar al menos tres cuestiones, a partir de los trabajos en epistemologías críticas feministas como los de Sandra Harding³⁷ o la ya citada Donna Haraway, en relación con la objetividad, la universalidad y una hegemonía de la que resulta difícil escapar (en general) y aún más en los trabajos por *zoom*, de lo visual; en la mirada que construye, produce y valida el conocimiento de la ciencia moderna, productora y reproductora de “La Masculinidad”, en mayúscula, como entidad sexista, clasista, racista, extractivista.

Por un lado, la noción de *objetividad encarnada* que plantea Haraway implicaría, como distinguen María Cruz (2012) una instancia donde:

Dejamos de pensar al sujeto y objeto de investigación desde la inocencia y los proyectos de autoidentidad, en aras de la multidimensionalidad y el posicionamiento de todos los agentes que participan en la producción de conocimiento. Esto implica que aceptamos que el objeto de conocimiento, naturaleza y cultura, pueden operar como agentes activos e incluso

³⁷ Sandra Harding ha cuestionado los modos de construcción científica, en relación con los fines emancipatorios; uno de ellos, refiere Diana Deharbe (2020: 5) es el punto de vista, donde la *reflexión sobre la relación objeto-sujetx cognoscente también comporta un proceso de extrañeza sobre el lugar de la propia mirada, en consecuencia, el punto de vista feminista hace referencia a revalorizar políticamente la experiencia de las mujeres en tanto otrx sometidx y dotarla de valor epistémico, reforzando así la objetividad del saber científico y ponderando con la misma validez «la autoridad del investigador en el mismo plano epistémico que la autoridad de los sujetos de investigación —cuando la mujer investigadora interpreta, explica y examina críticamente la condición de las mujeres, está explicando, al mismo tiempo, su propia condición» (Harding, 1996: 137)*. Otra referencia a Harding la plantea Jokin Azpiazu Carballo en su libro sobre *Masculinidades y feminismo*, siendo los estudios sobre masculinidades, investigaciones autocitadas, que implican una especie de círculo recurrente, entonces, plantea: *Es necesario un desplazamiento de la mirada para obtener puntos de vista más complejos, ricos y sustanciosos. Alguien se preguntará cómo podemos los hombres adoptar esa mirada, habiendo sido educados, concebidos, entendidos y leídos como hombres (...) pensemos en mecanismos que nos ayuden a descentrar la mirada.* (2017: 31).

irónicos. De este modo, entendiendo a todo conocimiento como situado, nos ubicamos en una lógica de racionalidad posicionada y dialógica; que requiere la (re)interpretación y (re)negociación continua de cuerpos, sentidos y posiciones (...) ambos movimientos implican la responsabilidad o conciencia moral y política ante la toma de posición que supone cualquier acto de conocimiento (Cruz et. at., 2012: 259).

Las implicancias que desbordaban el acto escénico de pura representación (personajes), debían implicarse con los movimientos contingentes, que devienen borrosa la universalidad del drama (inicio - nudo - desenlace).

Probar calidades de movimiento, gestos, acciones, ritmos, en encuadres fijos (por el uso de computadora) o móviles (en la transmisión a través de celulares, y la posibilidad de generar traslados de cámara), generaban simultaneidades que dislocaban el “objetivismo ocular” (Kavanagh, 2004) creador de un otro, definido, no borroso.

Ejemplo de esta no centralidad puede referirse cuando:

Sergio Boris (director): están en una convención de celosos³⁸, se encuentran después de cenar, incorporan a las acciones físicas, palabras, balbuceos, onomatopeyas, todo en mexicano, en centroamericano hablan. [comienza una música melódica latina]
Rocío se maquilla, se pinta los labios color rosa, Karen con un saco de hombreras grandes, está en una situación de espera, apoyada a la pared, mira para ambos lados, Ana se pone polvo en la cara con una brocha, Bianca escribe en un papel. Paloma se peina con algunas hebillas. Julia tiene un mono entero negro, pelo suelto largo y ondulado, lleva lentes de sol, deambula por la habitación. Ana se saca el saco y comienza a bailar con él, Rocío comienza a probarse diferentes collares, gargantillas, tiene aros largos de fiesta, plateados.
Luisana con pincel, se pinta los labios morados.
Sergio Boris: quienes tienen celular comienzan a desplazarse con la cámara...
A partir de allí comienzan a caminar con la cámara (celular) Se escucha:

³⁸ Disparador de la película “Él” de Luis Buñuel, específicamente en la relación de celos que se evidencia entre Francisco (el celoso) Gloria (la celada) y el Mayordomo como testigo (personaje periférico).

_ ¡Hola! ¡Hola!³⁹

_ Hola, ¿cómo están...?

Bianca: que lindo... este cosito

Miguel: ¿es para allá? ¿Es para allá o para acá?

(Notas de Campo, 28 de mayo del 2021)

Aunque construye multiplicidad, como quiebre del dispositivo visual, esta idea caleidoscópica sigue la senda espectral, como afirma Kavanagh, en ocasiones, *ingresan algunas críticas para lidiar con en ocularcentrismos, pero se basan también en la naturaleza visual* (2004:3) tales como, la mirada periférica (muy utilizada en los entrenamientos de teatrales presenciales) o la distinción mirada (fija) con ojeada (donde interviene el parpadeo). Otra intervención pueden ser los pedidos de oscurecer los espacios, que distinguimos en el apartado anterior.



Imagen 20: Entrenamiento, Prácticas de fragmentación visual de los cuerpos
(7 de junio de 2021)

Algunas alternativas para atajar los límites de la mirada, de manera expuesta, radicaron en numerosos trabajos, con fragmentaciones, partes del cuerpo. Aquí fracciones de manos, hombros, piernas [I 20]... Acciones tales, como ponerse los zapatos, las medias de red, delinearse los ojos, pintarse reiteradamente los labios tomaron notoriedad [I 21]. Primeros planos, primerísimos primeros planos... alejamientos, cercanías. Construían ejercicios largos en el tiempo, con el fin de proporcionar acumulación dramática y que la acción no quede sostenida en el decir, únicamente en la palabra.

Sin embargo, es precisamente en la propuesta de vínculos tentaculares, donde se amplía la

³⁹ Estas voces suelen ser superpuestas, corales, unisonas, impidiendo determinar quiénes las ejecutan individualmente.

posibilidad de juego, incomodidades y tensiones, para que las actrices arremetan la *imagen escopofílica*⁴⁰ en relación sujeto/objeto, activo/pasivo, femenino/masculino, como plantea Laura Mulvey (1973:86) donde “*Tradicionalmente, la mujer expuesta ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro del argumento (...) y como objeto erótico para el espectador*” en posturas totalizantes de mujer/imagen y hombre/portador de la mirada.



Imagen 21:

Entrenamiento, Julieta maquillándose reiteradamente los labios, en tono rojo
(17 de mayo de 2021)

A partir de esto, propuestas como la de Denise [I 22] muestran efectos de contradicción y parcialidad, ella a través de la danza, comienza a dar la espalda a la cámara, a bailar con su espalda, abrazarla, deconstruye la imagen frontal obligatoria de la actriz en plano total. Se hace esquiva al “*ojo canibal de los proyectos de masculinidad*” (Haraway, 1995:325) como forma racionalmente “clara” y determinada.



Imagen 22: Entrenamiento, Denis baila de espaldas (17 de mayo de 2021)

⁴⁰ La escopofilia es el placer de ver, se asocia desde la teoría psicoanalítica con “*tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa*” Cfr. *El placer de ver/ la fascinación por la forma humana* en: Mulvey L. (1973:83)

¿Qué implicaría entonces una “escena parcial”? ¿Cómo pensar esta construcción escénica para el análisis de las masculinidades en su relación con las femineidades, las disidencias, de forma amplia, articulada, relacional, tentacular, pero en/desde la objetividad parcial? ¿No es acaso, al menos, contradictorio pensar la masculinidad desde la masculinidad, desde la objetividad que implicaría una unívoca manera de mirar objetivamente?

La “escena parcial” envuelve la praxis artística en una construcción de conocimiento estético y político, donde *la mayor objetividad se produce al dar cuenta de las posiciones de partida y las relaciones en que nos inscribimos, considerando nuestra parcialidad y contingencia. Esta concepción de una objetividad feminista encarnada —una “objetividad fuerte” en términos de Harding (1996)— sitúa lo político en la misma base de la producción de conocimiento.* María Cruz (et. at., 2012: 258).

Entonces, ¿Se podría pensar la objetividad como ensayo teatral?

El espacio del ensayo, es un espacio de encuentro (...) entre una comunidad, aparentemente cerrada, con un fin incierto; donde se crea en comunión una realidad nueva. Pienso en el ensayo como un artefacto que sirve para compartir inquietudes sobre tal o cual tema (...) en el caso de las artes escénicas es colectivo y se va desplegando...

Ariel Farece (2020)⁴¹

El ensayo, como instancia de prueba y práctica, no conduce a un relativismo del todo-vale, sino que, habilita lazos de confianza y responsabilidad. *Este carácter responsable de los conocimientos situados, presupone la aplicación de una reflexividad fuerte (Harding, 1996) donde los sujetos de conocimiento son examinados en los mismos términos que los objetos de conocimiento.* (María Cruz, Ídem). Como en el ensayo escénico, el actor co-creador no desvincula al sujeto de conocimiento del proceso de investigación, sino que, nuevos caminos de ficción y realidad se entrelazan en sus temores y audacias.

⁴¹ Centro Cultural Kirchner (10 de junio de 2020) *El espacio de ensayo: Ariel Farace*. [Archivo de video YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=DQyu9i3PHK8>

CAPÍTULO III

“Rajaduras feministas a la representación de la(s) masculinidad(es)”

El escenario de la tra(d)ición

La gente no va al teatro a hacerse culta, sino a pasárselo bien. ¿Y por qué? Pues porque habiendo una tradición tan fuerte de ir al teatro [en Londres] no se preguntan el por qué ni el para qué del teatro, del mismo modo que en Argentina se sigue decorando el árbol de Navidad con copos de nieve a cuarenta grados a la sombra sin que nadie entre en grandes contradicciones por eso. Es decir, que la tradición no explica nada. La tradición sostiene de manera arbitraria una afirmación. La tradición es aseverativa. La tradición es artífice de una extraña y rotunda convicción.

Javier Daulte (2005)

Durante el 2021 exponiendo mis ideas sobre la representación de masculinidades por alumnas/actrices de la universidad, un colega investigador señaló a mis ideas de una “escena parcial” afirmando que “después de todo, el fin y la función del teatro era salvar la tradición”, pero ¿una tradición simplemente aseverativa y arbitraria como plantea Daulte?, o una más institucionalista y académica, que refiere al valor estético del teatro, a la tradición aristotélica de la representación teatral, que invistió la producción canónica occidental desde la tragedia griega en el siglo V a.C.

En mi biografía como estudiante, recuerdo llegar ansioso a cuarto año (el último, antes del P.G.) donde se trabajan dramaturgias contemporáneas, y una de ellas fue la obra nobel de Harold Pinter (1978) titulada *Traición*. El carácter disruptivo de Pinter implicaba trabajar una clásica obra romántica, pero cargada de ironía, donde el comienzo era el final, los subtextos habilitaban una trama con mentiras, silencios cómplices y simulaciones, creando metáforas vivientes, absurdas en muchos casos, que implicarían a los vínculos amorosos.

Retomo el comentario sobre la tradición teatral y, como es evidente, podría convivir con la traición en una escena de teatro universitario. Ya que la respuesta sería, ir al pasado, al teatro

como tradición, en tanto búsqueda de esas huellas de *futuridad queer*⁴² que dispongan un *entonces allí*, y pondrían en evidencia, la tan renombrada frase metodológica de una clase de actuación, es *aquí y ahora*.

En el esquema del capítulo anterior sobre los *vínculos tentaculares* en la creación escénica, luego de clases, entrenamientos y ensayos, sostenidos en el tiempo, Julia decide investigar, explorar, representar un personaje masculino. Ella fue la primera, de una seguidilla de casos interesantes que quisiera desarrollar a lo largo del capítulo.

Primero, si la dirección escénica (a cargo de Sergio Boris y su equipo) no propuso esta apuesta escénica, ¿estaría Julia creando un escenario de traición?, la pregunta por crear, actuar, interpretar masculinidad(es) dentro del P.G., decidí hacerla a partir de la praxis escénica, es decir, desde las mismas prácticas artísticas, sin explicaciones elocuentes en términos de género, estudios sobre masculinidades o feminismos. Entonces, implementé un acercamiento, desde herramientas metodológicas de la *entrevista bailada*⁴³.

Dicha entrevista consta de estudiar *las posibilidades del análisis del cuerpo en movimiento como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social* (Victoria D'Hers, 2015: 2).

Allí se despliegan propuestas que salgan del orden explicativo o, a partir de la palabra. Una dinámica muy habitual en los entrenamientos expresivos de teatro, es el uso de *disparadores* para la acción dramática, pueden ser imágenes, sonidos, texturas, movimientos, entre otros.

El nivel de la interpretación de los movimientos, gestos o acciones es por parte de las actrices

⁴² Extraigo esta idea de dimensión utópica que plantea José Esteban Muñoz (2020) en cuanto *Utopía Queer*; este plano de espacio/tiempo que, desde luego, busca mundos a crear, fundar y conquistar, pero con desplazamientos a elementos del pasado, que ya fueron enunciados, soñados, a veces momentáneamente cerrados. La instancia de futuridad queer potencia destellos y metodologías para abrirse a la posibilidad de encuentros, de *yires*, entonces, de futuros extraños, que pueden ser peligrosos, lugares sin lugar, tiempos que van y vienen.

⁴³ Algunas preguntas pueden ser respondidas, ampliadas con el movimiento, en una alianza entre la sociología de los cuerpos y las emociones. Comenzar por los movimientos y no por la palabra implica uniones epistemológicas, teóricas, metodológicas, uniones que implican cuerpos, incluso en los tiempos de virtualidad. Cfr. D'Hers Victoria (2021) *Sensibilidades y sociología de los cuerpos*, Sensibilities and expressiveness in the XXI Century, I Congreso de la Red Internacional de Sociología de las Sensibilidades, *Confianza, crisis y ciencias sociales*, RedISS, UP.

entrevistadas, esto despoja el problema, en tanto *el movimiento no tiene un significado en sí mismo, más allá de la imputación de sentido que el sujeto le da* (Ídem: 8).

La pregunta inicial a responder de manera bailada era la misma: ¿Cómo te sentiste durante el proceso...durante tu P.G.?, subrayo la implicación del *sentir*.

Primero, la disciplina actoral trabaja con plasticidades del sentir. Sentimientos, emociones, afectos, afectaciones, son parte de las posibilidades técnicas y expresivas de la actuación, además, como estudia Lauren Berlant (2020:13) *Los afectos, entendidos como la capacidad de afectar y ser afectados, son instancias performativas y colectivas, y resultan responsables de cuestionar una serie de binarismos clave: razón/emoción, interior/exterior, mente/cuerpo, acción/pasión.*

Por otro lado, la entrevista bailada implica una experiencia afectiva, es una práctica del sentir, como refiere D'Hers:

Desde allí se accede a cierto proceso de imputación de sentido por parte de los entrevistados. A partir de una pregunta referente al ¿cómo te sientes...?, el sujeto hace un mapeo de lo que ya conoce. Partiendo de una pregunta desde el sentir el sujeto experiencia algo, que luego da a conocer verbalmente. (2015: 9)

Presento algunos fragmentos/imágenes, de entrevistas bailadas, esquivas a la representación como tradición, realismo mimético y copia (de un original).

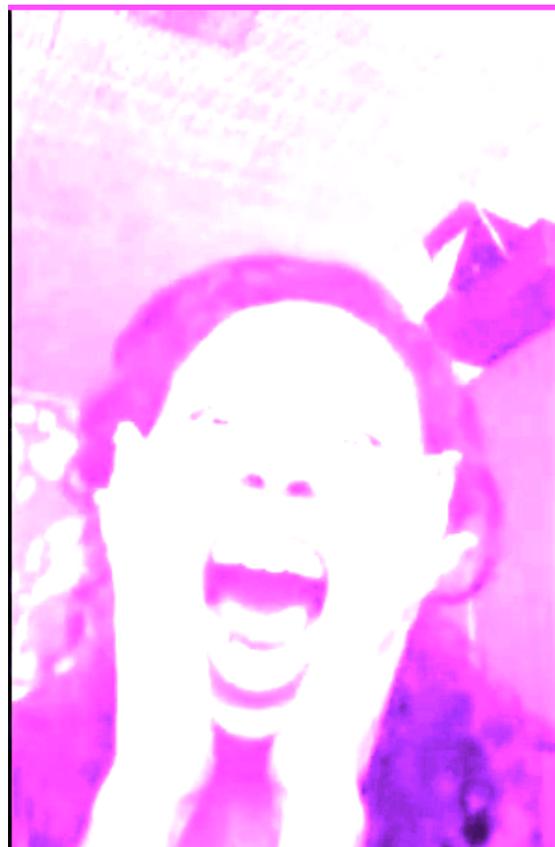


Imagen 23: Entrevista con Julia
(7 de enero de 2022)

Julia se refería a su movimiento como *un grito*, quizá el *Grito de Munch* y su reflejo de la ansiedad y angustia humana. Al respecto, Julia me explica:

Ya está. Se termina una etapa... y ahora ¿Qué hago?, se vive un poco de desesperación, un momento de angustia... un vacío, después de tantos años, incluso la incertidumbre laboral

Entrevista con Julia (7 de enero del 2022)

A partir del diálogo con Julia, luego de la entrevista, surge la repregunta sobre su trabajo representando masculinidad(es), y si de alguna manera en ese grito estaban condensadas sus propuestas artísticas y de improvisación en las clases, que le permitieron llegar a esa interpretación.

Yo tenía una necesidad de diversidad en mi propio trabajo (...) cuando aparecí vestida de varón, fue porque tenía una necesidad, quería nuevos colores, creo que vino desde lo teatral... fue algo corporal también, no me lo pregunté, lo hice. (Ídem)

La propuesta de Julia no solicitó permisos o credencial para lanzarse al juego teatral, ella propone una calidad de imágenes, gestualidad, respiración, tonalidad vocal ‘otra’ que traiciona el procedimiento teatral tradicional de la copia, en este caso: la representación masculina. Entonces, ¿Cómo se inviste Julia, desde su escena hogareña y pandémica, en aislamiento, pero articulada con compañeras, en la tarea de traicionar, hasta ese entonces, lo visto/mostrado? ¿De qué manera impactó su composición, si es que lo hizo?, sobre todo en la dirección escénica, que coordina y guía los ensayos. Explorar en los límites de la masculinidad tradicional normativa implica un corrimiento del eje del *reconocimiento homosocial*, así lo define Michell Kimmel: *Los hombres estamos sobre el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. Ellos nos miran, nos clasifican, nos conceden la aceptación en el reino de la virilidad* (1997:54). Apartarse de una feminidad obligatoria e interpelar la mirada autorizada (dirección escénica, la institución, los saberes y estereotipos de la representación, etc.) configuró un potente inicio para estas masculinidades en escena, que seguiré describiendo más adelante.



Imagen 24:
Entrevista con Laura
(4 de diciembre de
2021)

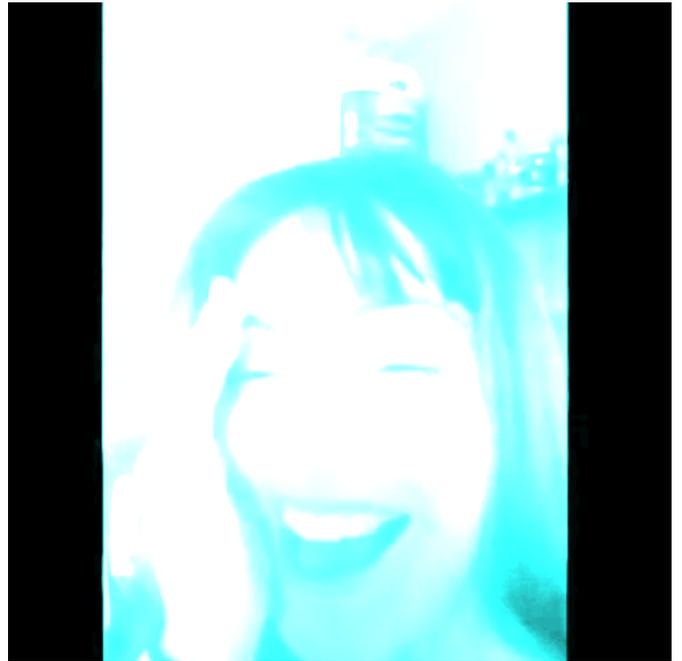


Imagen 25: Entrevista con Carina
(15 de octubre de 2021)

Laura y Carina en sus entrevistas bailadas, muy divertidas y espontáneas se encontraron en una misma sensación, *¡hay!, me da vergüenza.*

A veces es sencillo interpretar, jugar e improvisar diferentes estados corporales y emocionales dentro del contexto artístico de una clase o ensayo, algo diferente es exponer apreciaciones en tanto entrevistada. Así, Laura (I 24) se dispuso muy cerca de la cámara, en un primer plano de sus ojos, y me comentó:

*El movimiento que representa nuestro P.G. es el trabajo virtual, acercarse a cámara, mirar a cámara, hablar a cámara, no sé, algo con la mirada y los planos...
sobre todo el plano de la cara*

Entrevista con Laura (4 de diciembre de 2021)

Pero, en ese ojo virtual, también se esconde una potencialidad, una latencia, una(s) parte(s) no mostradas, esas redes que están por debajo, o por detrás, y que hacían al trabajo creativo. Por otro lado, Carina también decidió probar numerosas alternativas, con cámara en mano, objetos, iluminación e incluso salió de su casa para hacer escenas en la calle. Ella se preparó de espaldas, contó hasta tres, y sostuvo su movimiento por algunos segundos... (I 25)

Recuerdo algunos ejercicios de sostener en el tiempo, esos en los que estábamos probando durante quince minutos, me gusto la idea de que pasen cosas por el cuerpo, pero también saber que están todxs mirando, o sea, no están ahí, en vivo, pero te están mirando desde las

pantallas, hay algo de vergüenza... pudor...

Entrevista con Carina (15 de octubre del 2021)

Como podemos ir delimitando, a partir de las entrevistas bailadas, se impulsa *una práctica del sentir*. Desde allí se accede a cierto proceso de imputación de sentido por parte de los entrevistados. A partir de una pregunta referente al *¿cómo sentís...?*, el sujeto hace un mapeo de lo que ya conoce. Partiendo de una pregunta desde el sentir, el sujeto experimenta algo, que luego da a conocer verbalmente (D'Hers, 2015:9). También se buscan vínculos con experiencias pasadas, y reflexiones sobre los procesos construidos, de este modo *¿Son estas reflexiones un terreno afectivo, individual y colectivo (des)generador de la tradición teatral? ¿Se traiciona la dicotomía gesto/cuerpo/movimiento y luego significado/lenguaje/explicación de la entrevista bailada? ¿Por qué el trabajo actoral en su dimensión afectiva, sobre la propia sensibilidad y en relación con otrxs, expone la idea de vergüenza, en las entrevistadas?*

Una definición que se vuelve esquivada a estas clasificaciones y puede contribuir al trabajo es la que propone Mariana del Marmol (2016:198) coincidiendo con los estudios de J. Leavitt, en tanto, *las emociones son especialmente interesantes precisamente porque no encajan fácilmente en estas dicotomías. Al contrario, son precisamente términos y conceptos de emoción los que usamos para referirnos a experiencias que no pueden ser clasificadas de este modo y que inherentemente involucran significado y sensación, mente y cuerpo, cultura y biología.*

En este sentido, la vergüenza que expresan Laura y Carina, pueden impulsar el escenario de la tra(d)ición. También, se pueden sumar emociones como la melancolía que expresa Julia al terminar la carrera y no saber qué hacer... sumando sensaciones de miedo o vulnerabilidad, en el difícil trabajo que lxs convocó, un P.G. de actuación teatral, sin teatro.

No obstante, entre encuentros virtuales, desplazamientos, vínculos tentaculares, construcciones y otras tantas disoluciones, sé (des)articulaban *las economías emocionales homonormativas*.⁴⁴

El teatro de la tradición, de la mimesis y la copia ocular como mecanismo de representación

⁴⁴ La propuesta es llamar a *envenenar los cimientos cisheteropatriarcales de la humanidad* y desarticular el gobierno neoliberal de nuestros cuerpos, revisando las economías emocionales sindicadas como negativas: miedo, vulnerabilidad, melancolía, etc. Cfr. Eduardo Mattio (2018) *Veneno marica: una desarticulación de las economías emocionales homonormativas*, 5.º Congreso, Género y Sociedad: Desarticular entramados de exclusión y violencias, tramando emancipaciones colectivas. U.N.C.

del otro, de La Masculinidad, en mayúscula, única, reproducible y reproductora a través de sus mandatos, era al menos emboscada por estas actrices dispuestas a traicionar la representación. Sentimientos como la vergüenza son latentes y expuestos, socolor de su carácter regulatorio, como señala Rafael Blanco (2020: 55) *la implantación de la vergüenza, “sentir vergüenza” “tener vergüenza” “dar vergüenza” - como modelación peculiar de los lazos sociales-, es un modo de marcar un conflicto, una contradicción (...) con las personas con las que uno se encuentra unido y consigo mismo.*

Describir estos sentimientos, tener miedo, incluso denunciarlo; habilitar la vulnerabilidad, la nostalgia como procedimientos del hacer/estar artístico propone traicionar las ideas opresivas, negativas y patologizantes definidas por la masculinidad hegemónica. Aquí Edgardo Mattio (2018) propone pensar estos afectos supuestamente “negativos” fuera del discurso médico, asumirlos no como estados en el que se cae, sino como una acción que se realiza, como una potencia de comunidad, a respecto propone:

De allí, entonces, la necesidad de subvertir a como dé lugar aquellas gramáticas emocionales que resulten funcionales al racismo, al capacitismo, al cissexismo, a la homofobia, al individualismo posesivo, al especismo y a otras tantas formas de discriminación. En otras palabras, a la sombra de la falsa pacificación multicultural, es preciso modificar la pregunta: ¿qué pueden conmover aquellas pasiones sindicadas como “negativas” al momento de combatir la masacre neoliberal de nuestros cuerpos? (Ídem: 4)

¿Son estas emociones inconvenientes, conspiradoras contra la representación obligatoria?
¿Creadoras de una atmósfera afectiva y un escenario que traicione la representación estereotípica masculina?, pero que a su vez duda del binarismo extremo entre deconstrucción masculina y *backlash*⁴⁵.

⁴⁵ En los estudios sobre masculinidades, especialmente en la relación varones cis y feminismos, se proponen relaciones “ideales” como la deconstrucción masculina, y un abanico de posibilidades muy amplias, que van desde el acompañamiento silencioso, la búsqueda aliada de protagonismo, la impostura, hasta llegar al *backlash*, postura de respuesta antifeminista, neomachista, bajo las banderas “con mis hijos no te metas” “no a la ideología de género” “basta de ESI”. Cfr. Daniel Jones y Rafael Blanco (2020) *Varones atravesados por los feminismos, deconstrucción, distancia y reforzamiento del género.*

Figuraciones artísticas “en medio” dan cuenta de estas tensiones, por ejemplo, en el ejercicio de “Las Copias” donde las actrices debían interpretar a Francisco y su esposa Gloria (escenas de la película *Él*, de Luis Buñuel) este personaje machista, violento, portador de hombría-melodramática- debía ser copiado por las actrices.

Julieta: Me pregunto cómo presentar / representar a esa mujer que soy, con las decisiones que tomaré al ver la película y construir ese personaje, puede ser mujer, varón, una mezcla, un monstruo.

Carolina (asistente de dirección): La copia no es un calco, son “trozos” hay agujeros que yo invento, pensá en que se filtra, hay roturas de la singularidad de cada una en esa copia.

Diálogo entre Julieta y Carolina (14 de mayo de 2021)

Unos días después, se presentan los trabajos, se dejan entrever los primeros bocetos del personaje Francisco/Francisca, Julieta lo hace junto a Denise;

Denise crea, a través del pelo engominado hacia atrás, un estado de seriedad y enojo, lleva un blazer oscuro (azul) sin maquillaje. Tiene una mirada seria, su tono de voz es grave. Representa al celoso Don Francisco.

La celada es Julia, está maquillada sutilmente con labial rosa, y una blusa negra de algodón. En todas las intervenciones al nombrarse, se da un equívoco constante entre Francisco - Francisca

Julieta: Francisco, ¿qué vas a hacer?

Denise: ahora mismo voy a terminar con esta situación indigna.

Julieta:: no, Francisca, no ...

Nota de campo trabajo “La Copia” (25 de mayo, de 2021)

Estas traiciones a la fidelidad de la copia me dan impulso para presentar la última entrevista bailada. En este caso Denise, me propone esperar unos minutos, sale de cámara, a los segundos regresa con una cartuchera grande, llena de maquillajes, saca un delineador de ojos y me dice, este va a ser mi movimiento:

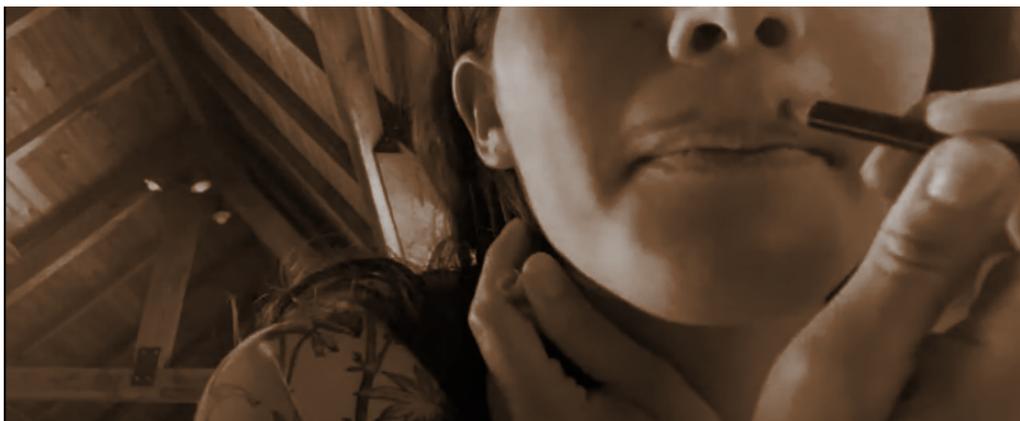


Imagen 26

Me pinto un bigote porque hace a la cuestión. La verdad creo que todos los años durante la carrera me travestí, porque me encanta, me la paso muy bien, es más leyendo para mi trabajo final, leí a Barba y lo genuino de hacer otro género para actuar, es como una parte complementaria... O algo así...

Al ser siempre todas mujeres, durante los trabajos en parejas los varones repiten, pasaban varias veces, y nosotras a la espera... es una cuestión hasta de tiempos también ¿Por qué no actuar como hombres? (...)

A veces surgía la confusión al actuar chicas haciendo de chicos ¿Quién eras? ¿Qué eras? ¿Francisco? ¿Francisca? A veces era adrede, oh Francisco, ¡qué bella!, estábamos probando, para mí tenía mucho sentido que Francisco sea un personaje masculino.

Entrevista con Denise [I 26] (10 de diciembre de 2021)

El desplazamiento a zonas corrosivas del binarismo sexo-género, hacia escenarios de prueba, confusión y afectos hospitalarios, constituyen a la teatralidad misma como una instancia de traición. Abro dos posibilidades para seguir pensando:

Por un lado, los saberes feministas nos han enseñado, refiere el Colectivo de Varones Antipatriarcales que la construcción de cualquier tipo de masculinidades implica *lo privado y su relevancia política*. La construcción escénica dentro una clase, en una casa, por *zoom*, en una habitación, íntima y privada, puede implicar la esquirla de una traición a los pactos de masculinidad. El Colectivo de Varones Antipatriarcales cierra:

...hemos desarrollado [las maricas] otras formas sobre el placer basadas en un registro diferente del cuerpo, habilitando y desdramatizando otras zonas erógenas, en el descubrir del placer en zonas prohibidas y el ejercicio de prácticas contra hegemónicas. El hecho de haber traicionado el pacto fundamental de la masculinidad, habilita e incentiva una mayor predisposición y apertura a la exploración, muchas veces con la libertad y los riesgos que implica ejercerlo en la clandestinidad de los márgenes. Colectivo V.A.P. (2020:123)

Riesgos como las prácticas de teteras⁴⁶ o la entrada a los baños⁴⁷ en masculinidades

⁴⁶ Se refiere al lugar de encuentro para prácticas sexuales entre varones, usualmente baños públicos (cines, terminales de colectivos, estaciones de tren o subte, sitios de comidas rápidas) Cfr. Néstor Perlongher (2008[1991]), Mariela Solana (2016), Santiago Joaquín Insausti y Máximo Javier Fernández (2020).

⁴⁷ A diferencia de las teteras, las entradas a baños bajo la imprecisión de género binaria puede generar desde problemas a instancias de violencia. Jack Halberstam (2008: 43) distingue: *El género ambiguo*,

femeninas. Surgen entonces de los mismos procedimientos artísticos, actorales y teatrales propuestas (aún) no categorizables.

Para finalizar, cito una problematización al respecto, la famosa frase de la ensayista y poeta Monique Wittig *las lesbianas no son mujeres* y el abandono a la categoría mujer, como concepto pre-fijado, de opuesto-complementario y binarismos, la existencia lesbiana entonces, abre “formas otras” de existencia.

Intento abrir el *silencio epistémico* en términos de val flores (2020) sobre las masculinidades que performan mujeres, las masculinidades lésbicas no nombradas o aludidas, *porque para romper con el consenso del miedo y de la obediencia hay que romper con los pactos de escritura* (Ídem: 69) que implican ineludiblemente bordear la tra(d)ición.

Masculinidades fugitivas

Eduardo Rinesi comparte aventura con Horacio González y elabora una teoría del estado decimonónico argentino. El clivaje de su hipótesis es, también, el desierto, núcleo duro de las teorías políticas sobre las que se ha sostenido la hegemonía ideológica del Estado Liberal en la Argentina. El desierto, el vacío, la naturaleza virgen de cultura es la más perfecta alegoría de la nada. El desierto es la metáfora inequívoca y perfecta – pero también la verificación empírica, fáctica, material, la evidencia misma, diríamos– de lo que Hobbes llamó, en su Leviatán, ‘estado de naturaleza’: el lugar de la nada, del silencio y de la muerte. (...) De esa nada se deben recobrar los restos que señalen lo no-vacío o, en todo caso, los procesos de vaciamiento que se sucedieron y suceden.

Hage y Míguez (2018:3)

Como el estado-nación, el estado de la cuestión, el estado de la teatralidad, forjan sus interlocuciones en el vacío de un presunto “desierto”, ese espacio sin nada y sin nadie, pronto a conquistar, a ser creado, esquivo explicaciones, ni descripciones, ya que ese estado de situación originario es “La Masculinidad”, un presunto molde, un original a ser copiado, a aparezca donde aparezca, se transforma inevitablemente en desviación, en algo inferior o en una versión borrosa del hombre o de la mujer. Por ejemplo, en los baños para mujeres, algunas usuarias parece que no logran alcanzar el nivel de lo que debe ser feminidad, de modo que muy a menudo aquellas de nosotras que presentamos cierta ambigüedad somos acusadas de estar en los baños <equivocados>.

prestar las bases para poblar el “deshabitado desierto”.

La pregunta por la posibilidad de fuga, no como respuesta o categorización teórica, sino, al contrario, como contra pregunta reflexiva y crítica, la pretendo esbozar bajo esta idea de *masculinidades fugitivas*.

Una constante inquietud en las observaciones de los P.G., específicamente en la carrera de actuación, fue justamente, con relación a un vacío ¿Por qué si las actrices realizaban escenas de amor, vínculos como pareja, implicando celos, peleas, besos (virtuales), romance del más álgido melodrama, no eran nombradas de manera implícita o explícita que eran novias, esposas, amantes, garches? ¿Acaso las mujeres que viven relaciones afectivas, sexuales, vinculares con otras mujeres, no implicarían pensar, problematizar, indagar en la categoría lesbiana, torta, tortillera? ¿Por qué la estética lesbiana como procedimiento de creación escénica, investigado por las actrices a lo largo de los trabajos durante el P.G., no fue nombrado? Las referencias a novias, tortas, parejas, lesbiana/s, nunca fueron nombradas.

Cuando entrevisté a Denise, hablamos sobre este silencio, y ella me comentaba: *si los vínculos entre nosotras era lo central, eso no se toca, la propuesta era ir a lo lateral, lo que está por debajo del iceberg* (NdC, 10 diciembre del 2021) es decir, que el supuesto lesbianismo en los vínculos escénicos era tan evidente, que estéticamente debía no ser develado.

No obstante, las representaciones de estos personajes como Francisco/Francisca no se hicieron esperar. Bajar el tono de voz, rectificar la columna vertebral, llevar los hombros para atrás, elevar el plexo, inclinar la pelvis hacia adelante, comenzar a usar trajes, sacos, blazers, hombreras, determinaban prácticas corporales, teatrales y vinculares con artificios que impulsaban a (re)crear masculinidades femeninas.

En este punto traigo a Jack Halberstam y sus valiosos aportes a una(s) teoría(s) sobre la masculinidad femenina. En su libro *Female Masculinity* (1998)⁴⁸ Halberstam se ocupa de pensar esas masculinidades, donde nuevamente la idea de vergüenza, como se expresó en el capítulo anterior, marca una constante, en el silenciamiento académico, teórico, epistemológico —personal y político— de las masculinidades fuera de los cuerpos, en tanto, varones, cis, blancos, heterosexuales, propietarios...

⁴⁸ Halberstam Judith/Jack (2008) *Masculinidad femenina*, traducida por Javier Sáez, quien participó en la introducción de la edición 2008, con aportes de Raquel/Lucas Platero, María Elena Martínez, Deborah Vargas y Gema Pérez Sánchez.

Espero que este libro abra un debate sobre la masculinidad de las mujeres, de manera que las chicas y mujeres masculinas no tengan que vivir su masculinidad como un estigma, sino que puedan darle un sentido de orgullo o incluso de poder (...) Yo era una chica masculina, y soy una mujer masculina. Durante la mayor parte de mi vida, las críticas a mi ambigüedad de género han convertido mi masculinidad en algo vergonzoso. Halberstam (2008:19)

Pensar un modo de masculinidad alejado de la virilidad, la potencia y la testosterona, implica fugar formas de representación reducidas al cuerpo del estereotipo: varón. En consecuencia, una crítica que pone en duda los procedimientos (incluso teatrales) de original y copia. De allí la insistencia, explica Halberstam (Ídem:23) que *las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero.* Pero exponer las formas de la masculinidad femenina, sus representaciones y artificios, implica pensar *que la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media* (Ídem:24).

En consecuencia, podemos encontrar artificios de masculinidad en estas actrices, que a veces interrumpen, cuestionan, y otras tantas, copian, igualan y potencian la *cultura del macho*.⁴⁹

Ahora bien, trabajar la *masculinidad femenina* como constructo teórico, lejos de implicar una estructura cerrada en el análisis, aporta divergencias que posibilitan reflexionar, por un lado, la relación de la masculinidad con las mujeres queer y lesbianas (pregunta que deslice al comienzo) y en segundo lugar, la posibilidad de alojar la aventura de *masculinidades fugitivas*. ¿Cómo y por qué se alojarían bajo el gesto de fugitivas? En este sentido, Halberstam ofrece una teoría paraguas, dispuesta a describir diversas formas y variedades en los cruces de género; propone *la expresión «masculinidad femenina» como un marcador, como un índice y como un terreno para estudiar las formas creativas de ser personas con géneros queer, que parejas y grupos cultivan en una gran variedad de contextos translocales* (Ídem:15).

⁴⁹ Halberstam propone un relevamiento histórico en el contexto hispano, donde la masculinidad femenina conforma una variable constante en los siglos XX y XXI de identificación lesbiana. *A veces la masculinidad femenina puede ser descrita como un subapartado de las culturas «macho», a veces como una imitación de estas y a veces como una variante potente con su propia lógica.* Por ejemplo, la masculinidad que presenta la escritora chilena Gabriela Mistral en su construcción de icono nacional (Fiol-Matta, 2002) Cfr. J.Halberstam (Ídem: 10).

Es verdad que podríamos pensar otros conceptos igual de pertinentes; por ejemplo, el investigador español Lucas Platero indaga la encarnación masculina en cuerpos de mujeres, en tanto *biomujeres*, interesándose sobre *los lugares de apropiación de la masculinidad en los cuerpos que han roto con la feminidad obligatoria y por ello suponen una especial amenaza para una sociedad como la nuestra donde la norma pasa por la sacralización de la diferencia sexual* (2009:1) así, la pregunta por la representación de estas mujeres marimacho, bolleras, camioneras, chicanos, *butch*, incluso en términos locales, como tortas, tortilleras, bomberos, *chongas*⁵⁰ tradicionalmente se ha identificado en un espacio de perversión, patologizante y relegadxs a un no-lugar.

Otro modo de análisis de las masculinidades femeninas, es a través de las performances *drag king*, como práctica estética de “arrastrar” vestimentas y modales de la masculinidad, utilizando diferentes procedimientos en la construcción escénico-teatral, como la exacerbación de estereotipos, la parodia, el humor o lo *camp*⁵¹.

El fenómeno *drag king* posibilita desnaturalizar la masculinidad como un hecho que “simplemente es”, por otro, que advierte el grado de artificialidad. De hecho, como sugiere Halberstam (Ídem:266) *la performance drag king muestra la estructura de la masculinidad*

⁵⁰ A partir de archivos biográficos, experiencias de infancias y fotografías, el libro *Chonguitas* (fabi torn y val flores, 2013) se pregunta sobre la categoría, la ficción y la copia (de manera colectiva y política) por el reconocimiento que define las masculinidades de niñas.

⁵¹ El término <camp> que significa *afeminado en inglés clásico*, se comenzó a utilizar a partir de los años 60 para referirse a la *teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay*, sobre todo en relación a una serie de prácticas performativas que adquirieron un carácter colectivo y político Zambrano (2007: s/n), el concepto no está libre de discusiones, si bien se lo asocia a las prácticas de exageración hiperbólica en lo estético; intervenciones como las de Poul Preciado advierten *una excesiva estetización del concepto, descargándolo de su original potencialidad política*. Por otro lado, Sontag describe lo *camp* como *conjunto de técnicas de resignificación - donde convergen la ironía, lo burlesco, el pastiche y la parodia - que simboliza la nueva sensibilidad posmoderna*. Por último, Halberstam (Ídem:287) optará en el estudio de la masculinidad femenina por el término «*kinging*», o *performance de la no performatividad*. *Kingear un papel puede suponer numerosas estrategias, lo que incluye la moderación* (asumiendo una actuación moderada, en gestos de “chico normal”) *la hipérbole* (donde el personaje masculino se imita a sí mismo, como el caso de Elvis o Sandro) y *la superposición* (aquí puede desvelarse el artificio, incluso asomarse la feminidad, que estará entre las capas del personaje Drag King).

dominante al hacerla teatral y al repetir el repertorio de roles y tipografías de las que depende dicha masculinidad. Los procedimientos escénicos pueden ser desde hiperrealistas, más humorísticos y paródicos o incluso hasta conmemorativos. Un caso recurrente en las clases de actuación, con temática libre⁵², son las imitaciones a Sandro de América, quien es considerado por su estilismo y gestualidad a Elvis Presley, una masculinidad de las más producidas por performances *drag king*, que a su vez, siguiendo a Maite Escudero Alías, implica un artificio del artificio:

la masculinidad “real” de Elvis (...) fue de hecho una construcción performativa que también imitó otros significantes de la masculinidad y que fue mantenida gracias a una apropiación de símbolos de otras masculinidades no-blancas, reproducidos por Elvis como parte natural de su masculinidad caucásica. En gran medida, Elvis se convirtió en el “rey del rock and roll” gracias a su habilidad para asimilar la música negra —el blues, el soul, rhythm and blues, gospel— y llevarla a la perfección como parte de su trabajo... (2009:57)

Repeticiones, copias... prácticas y procedimientos artísticos se fueron plegando para nombrar los residuos del no-lugar que advierten estas masculinidades fugitivas. Categorías de bio-mujeres, estéticas *drag king*, o *kinging* contextualizan los debates sobre masculinidades femeninas y lesbianas en oposición directa a generalizar los estudios sobre masculinidades en los cuerpos de varones.

En su noción de masculinidad femenina, Halberstam habilita pensar estos pliegues como taxonomías inmediatas⁵³ y el gesto de *fugar*; entra, porque huye de esta categoría y otras. Ya

⁵² Los ejercicios actorales de temática libre son usuales al comienzo del curso. Para conocer o presentarse se realizan improvisaciones variadas donde cada estudiante muestra un disparador escénico. Por ejemplo, en la cátedra de actuación IV de Guillermo Cacace el trabajo “Lo que yo más quiero” ofrece una apertura a la clase de diferentes trabajos, clown, danza-teatro, performances, poesías, piezas cortas de teatro clásico, etc. Otras propuestas son “El sin fin” de improvisaciones libres o “Me llevo y me traigo” para trabajar la entrada y salida de adaptaciones en improvisación escénica.

⁵³ La conceptualización *taxonomías inmediatas* las toma de Eve K. Sedgwick refiriéndose a los neologismos que se inventa la gente inesperadamente para explicar algo, usando juegos de palabras, y que son tan afortunados que luego permanecen en el argot popular de una subcultura; por ejemplo, *marilicra, musculoca, pluma*. Cfr. Notas del Traductor en J. Halberstam (Ídem: 31).

que la fuga remite a posibilidades teóricas y prácticas; la fuga es a la heterosexualidad obligatoria, los binarismos sexo-genéricos, a las categorías totalizantes, y al presunto desierto de los comienzos.

Inscribir esta taxonomía, en cuanto *masculinidades fugitivas*, es situarnos desde el sur, es citar y (re)pasar las experiencias de las *Fugitivas del desierto*⁵⁴, como la instancia de analizar las relaciones sociales y culturales de la identidad lésbica [que] implica desarticular la heterosexualidad y la heteronormatividad como constructos históricos, sociales y culturales que silencian y castigan (M. Laura Gutiérrez, 2017: 164). La fuga condensa la estrategia de escape por los cuerpos, el lenguaje y lo político, en un devenir prófugo y tentacular.

Esta estrategia, siguiendo a María Laura Gutiérrez (Ídem:168) *en/ desde la metáfora del desierto, relocalizan las articulaciones del arte y la política*. En los P.G. se destacan desarticulaciones en el nombrar, por ejemplo, el caso del personaje Francisco/Francisca, también las (de)construcciones corporales, como la posición de la columna, usos de la voz y el ritmo. Recordemos las implicancias del silencio, incluso en la (in)acción de la mudez gestual, corporal y entre objetos, que dislocaban la rítmica *tempo*-universal, posibilitando las fugas incoherentes, inenabrazables e inadecuadas.

Bajo aquellas lógicas creativas, un tanto imprecisas, las Masculinidades fugitivas gestaron (de)construcciones y (des)organizaciones del repertorio hegemónico de La Masculinidad, hallando *formas fugitivas* como distingue val flores que *pueden ser usadas como paradigmas provisorios para indagar las diferentes formas de subjetividad de las mujeres lesbianas y de su lucha con/en el lenguaje, destinada a reproducir representaciones afirmativas* (2009:s/n), supuestamente objetivas, pero que indefectiblemente atraviesan un proceso de selección y jerarquización de lo representado.

Por lo tanto, intentaré rescatar en los próximos apartados esas “fugas”, en cuanto tránsitos que escapen a la compulsibilidad heterosexual, el silencio y la violencia que porta la invisibilización de las masculinidades femeninas.

⁵⁴ Fue un colectivo artístico-político lésbico, que nace en la ciudad de Neuquén, sur de la República Argentina, en el año 2004. Grupo integrado por lxs activistas: Valeria Flores, Macky Corbalán, Pewén Bruno Viera y Cristina Martínez. Sus intervenciones implicaban estrategias de visibilización lésbica feminista a través de textos, folletos, calcos, e intervenciones del espacio público.

Representar la masculinidad femenina



Imagen 27:

Los ataúdes de bolsillo

G. Titus-Carmel (1942)



Teniendo en cuenta la crisis de representación, Derrida hace un trabajo muy interesante, en un texto compilado "Orlas", en donde él analiza el modo en el que Titus-Carmel⁵⁵ "representa", y digo representación entre comillas, en ciento veintisiete dibujos, un pequeño ataúd (...) fijense el primer ataúd, casi descompuesto [I 27] en donde la pregunta que se va a hacer Derrida es ¿Qué pasó con el original? ¿Qué pasó con el modelo? ¿Qué pasó con aquel primer ataúd que dio lugar a estas ciento veintisiete reproducciones?

Mónica B. Cragnolini (2021)⁵⁶

⁵⁵ Titus-Carmel, G. (1942). *Sans titre*. [Estampa. Lithographie sur papier] Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cdnBd4>

⁵⁶ Pontificia Universidad Católica de Perú (19 de agosto del 2021) Seminario libre: *Jacques Derrida (sesión 2)* Cragnolini M. [Archivo de video YouTube]

La descripción que realiza Mónica Cragolini me dispone a generar alianzas entre prácticas, fuentes y diálogos artísticos. Otro ejemplo que desliza la autora en los seminarios libres sobre Jacques Derrida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, refiere a la instalación con frutas frescas, también de Titus-Carmel, donde dibujos de esas frutas conviven hasta que la descomposición de las mismas se hacía evidente y desaparecen, de este modo, apreciamos cómo las representaciones (las pinturas) sobreviven en cuanto copias, y el original muere.

Si bien, desde las *masculinidades femeninas* se plantea la tensión entre original y copia, volver sobre el mismo punto, pero desde las prácticas artísticas teatrales me ayudará a *seguir con el problema*, como nos propone Donna Haraway (2019).

La citada crisis de la representación, la plantea Derrida, a partir de las lecturas del dramaturgo y director teatral Antonin Artaud⁵⁷, e impactan en la crítica aristotélica de una representación esencialmente mimética como único destino. De este modo, Artaud (citado en Derrida) argumenta hacia una “clausura de la representación” donde *El Arte no es imitación de la vida, más la vida es imitación de un principio trascendente con el cual el arte nos pone de nuevo en comunicación* (1964: 8). A lo que Derrida enfatiza:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro, ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la información de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación, Esta representación, cuya estructura se imprime no solamente en el arte, sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral. Es por esto que la gestión que hoy se nos plantea, excede largamente la tecnología teatral. (Ídem: 8)

Las prácticas de repetición como dispositivo de acción dramática en los P.G. ¿Podrían ser

⁵⁷ Antonin Artaud (Marsella; 4 de septiembre de 1896 - Ivry-sur-Seine; 4 de marzo de 1948) la propuesta surrealista de actor y director, tiene amplia exposición a partir de su contacto con las Danzas Balinesas en 1931, allí los vínculos con el teatro oriental, y las ideas de cuerpo y gesto alteran el pleno realismo. Sus posturas teóricas exploran la fiscalidad precisa y la ritualidad, en contraposición de la centralidad textual. *En definitiva, pretende retomar a una concepción primitiva del teatro, anclada en sus orígenes vinculados con el ritual y en consecuencia anterior, por tanto, a la Poética aristotélica.* Sánchez Montes, M (2004:87).

pensados como instancias no imitativas?, es decir, ¿se abrían espacio-tiempos escénicos, estéticos y creativos que eludían la “primera vez” como única y original, para problematizar un tiempo diferente? ¿Qué racionalidades se pusieron en fuga para que estas actrices impliquen formas de (re)presentar masculinidades en sus trabajos de actuación?

Propongo la pregunta por el tiempo, en general, ya que transitar una pandemia implicaba en todxs “formas otras” de temporalidad, pero a su vez la noción de tiempo teatral también buscaba cobijo en un espacio que no era el propio. La mediación por *zoom* escapaba a la idea de mero soporte, para (con)formar este tiempo en fuga.

La investigadora mexicana Patricia Torres Ayala se pregunta en *Espacio y tiempo: escenarios de lo masculino y lo femenino. Una propuesta de análisis* (2010:132) el vínculo histórico que ha caracterizado el *tiempo* con lo femenino y al *espacio* con lo masculino.

Podemos analizar lo masculino y lo femenino pensando en el espacio y tiempo, en relación con el sometimiento y los juegos de poder. La conquista, la invasión, son comportamientos que manifiestan el dominio que unos individuos ejercen sobre otros (...) Y si unimos las tres nociones de espacio, dominio y masculino, encontramos que la idea de espacio remite a lugar, a extensión, a cuerpo. Los hombres cuidan su lugar en el ambiente en el que se encuentran y lo defienden, incluso invaden el lugar de los demás, apropiándose de él.

(Ídem: 133)

Es interesante, entonces, problematizar la conquista del espacio, en este caso el escénico, ya que las dimensiones que otorgaba el “entorno *zoom*” eran limitadas, o al menos “ecuánimes”, donde todxs lxs integrantes del P.G. teníamos el mismo espacio virtual “un cuadradito de *zoom*”, no obstante la producción escénica espacio/tiempo es relacional y difícil de analizar en estancos separados. La figura de espacio escénico también se puede construir en lo expresivo, en lo gestual, emocional y simbólico, al igual que la temporalidad. Siguiendo a Patricia Torres Ayala, si el espacio, como territorio social, político, económico, cultural, es escenario de “La Masculinidad”, este espacio escénico, precario, pandémico, con posibilidades de fugas y “menos controles corporales” abrió mella a las masculinidades en plural.

Comienza el zoom (10:24 a.m.) Boris nos manda que está con problemas de conexión.

Lionel (asistente de dirección): hoy venimos demorados

Ana enciende su cámara y Mara dice: ¡jarranca la clase vos!

Ana: bueno, ahora encienden la cámara 2...y...

Mara: jajajajaj.... soy sola, puedo hacer 2 personajes, a Francisco/Francisca?

Ana: Lu y Bianca también llegan tarde, recién me avisaron

(Notas de Campo, 25 de junio de 2021)

La sensación de un tiempo universal, se percibe, al menos (dis)continuo en las representaciones de masculinidades femeninas. El tiempo de la ficción, pero también el del ensayo y la improvisación como técnica teatral, fugan lo que Esteban Muñoz (2020) refiere como *tiempo hetero-lineal*, donde ser/estar fuera de tiempo, a destiempo, en un *a-tempo*, con interrupciones, omisiones o silencios, como nota musical y rítmica del tiempo teatral, forma parte de la potencia creativa en los P.G.; de lo contrario ¿formarán instancias fallidas o improductivas las representaciones en cuanto copias?, esta visión de fracaso la explaya Muñoz cuando destaca:

...lxs artistas queer pueden emplear productivamente una estética del fracaso con el propósito de delinear los prejuicios que sustentan el control del tiempo hetero-lineal. La política del fracaso consiste en hacer otra cosa, es decir, en hacer otra cosa en relación con algo que, en las prácticas de cartografía temporal fallidas del tiempo héterolineal, falta.

(Ídem: 290)

Presento en los próximos apartados, algunas escenas de actrices representando masculinidades fugitivas. Fugitivas, nuevamente, en tanto huidizas del tiempo héterolineal, pero también como repetidoras teatrales de un plagio a (des)tiempo, ya que no existe aquel original, el cual plagiar. “Luz, cámara, striptease” y “Sombra de bigote” condensan algunos ejercicios, puestas escénicas vía *zoom* y entrenamientos teatrales, que derivaron en el P.G. de actuación “Las leyes de la contabilidad”. Ninguna de estas escenas formó parte de la muestra final al público⁵⁸. Dispongo entonces, estos recortes como escenas perdidas, tiempos en diferido, como sugiere val flores (2021: 101):

Vivir en diferido es apenas una posible expresión de una poética del tiempo que atenta contra una política temporal como ficción normativa que organiza un orden naturalizado de los

⁵⁸ Los fragmentos analizados corresponden a “escenas perdidas”, ya que no formaron parte del recorte seleccionado para la proyección a público. Son fugas improvisadas, ejercicios azarosos que modelaron mis notas de campo y la pregunta sobre ese/esos (re)cortes estéticos.

cuerpos (...) Todo aquello que se disloque de esta temporalidad normativa impuesta por el colonialismo interno (conductas, espacios, modos de vida, identidades, estéticas, modos de hablar), asume el carácter de atrasado, anticuado, obsoleto, pretérito, ubicándolo por defecto en el lugar de la barbarie.

Luz, cámara, striptease

Never know how much I love you / Jamas sabras cuanto te amo

Never know how much I care / nunca sabrás cuanto me importas.

When you put your arms around me / Cuando pones tus brazos a mi alrededor

I get a fever that's so hard to bear / me da una fiebre que es dificil de soportar

You give me fever / tú me causas fiebre

When we kisseth / cuando me besas

fever when you hold me tight / fiebre cuando te me pegas y me estrechas

Fever! In the mornin' / fiebre, en la mañana

a-fever all through the night / fiebre, a lo largo de la noche.

(...)

Romeo loved Juliet / Romeo amaba a Julieta

Juliet, she felt the same / Julieta sentía lo mismo

When he put his arms around her / cuando él puso sus brazos al alrededor de ella

He said, "Julie, baby, you're my flame" / le dijo: Julieta, nena ,tú eres mi llama

Thou giveth fever / tú me das tanta fiebre

When we kisseth / cuando nos besamos

fever with thy flaming youth / fiebre con tu ardiente juventud

Fever! I'm a fire / tu la fiebre, yo soy fuego

fever, yeah! I burn forsooth / fiebre, hay!, me quemó de verdad

La canción *Fiebre* (*Fever*, en su versión original) fue el marco sonoro de una actividad que se desarrolló durante varias clases durante el P.G. de actuación, el entrenamiento de: *Striptease*. Esta actividad a partir de técnicas de improvisación buscaban disponer los cuerpos y movimientos en situación de desnudez, no literal, sino más bien expresiva. Boris definía la propuesta como *el desarrollo de movimientos que generan afectación, donde hay erotismo, sensualidad... El striptease es el desarrollo en el tiempo de una sensualidad expresiva, que tiene que ver con la situación en la que están Francisca (personaje masculino del film Él) y Gloria (personaje femenino), es un trabajo para ver cómo con muy poco puedo sensualizar demasiado.* (NdC, 14 de junio del 2021).

En ocasiones todo el grupo improvisaba con las cámaras encendidas, desplazamientos, movimientos, gestos y acciones que emularon la idea de *striptease*, también se hicieron trabajos grupales, donde algunxs observaban a quienes hacían el *striptease* propiamente dicho, y finalmente, existieron pasadas individuales para mostrar sus posibles representaciones de seducción.

Si bien la interrupción temporal se hizo evidente en los argumentos del apartado anterior, y reiterando la dificultad de separar las dinámicas espacio-tiempo, es en este entrenamiento expresivo donde surgen algunas tensiones en relación con el espacio, su construcción y apropiación. La disposición espacial-teatral, en un dispositivo como *zoom*, hace esquivo el mandato de centralidad, no obstante, el único actor (Miguel) era designado, al menos, como no-periférico.

En esta clase la consigna es: crear un mundo, con palabras, frases, una especie de monólogo, pensar las transiciones. Lo sonoro será una cosa más. Buscar formas expresivas, y como hay climas y modificaciones. Se designa que inicie Miguel, el resto va a imitar lo que él hace. Como si fueran parte de un espejo multiplicador...

Improvisación libre (Notas de Campo, 7 de mayo de 2021)

Inicia solo Miguel, en escena, en primerísimo primer plano, está en el colectivo (que las llevara al casino) Entra Binaca, se sienta en el colectivo, entra de perfil, no de frente...

⁵⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=omxECrVFtLI>

Ingresan, van subiendo... (van encendiendo las cámaras de a una) Migue pone orden, que suban con cuidado, con distanciamiento...

Entrenamiento grupal (Notas de Campo, 12 de mayo de 2021)

Quien inicia generalmente la acción, quien conduce el colectivo, pone orden y distanciamiento, o configura la representación a imitar... esas fueron direcciones⁶⁰ recurrentes que se establecieron en los entrenamientos grupales, otorgándole la centralidad al único actor. Existe entonces una cartografía de género que distingue la masculinidad al centro, como sugiere la investigadora mexicana Ana Torres Lira (2021)⁶¹ y una periferia designada a mujeres y disidencias, donde el sistema de inclusión/exclusión lo configura el pacto de heterosexualidad obligatoria. Así, Torres Lira complejiza la noción centro-periferia:

...con la finalidad de explicar el sistema de dominación masculina [donde identifica] pautas que posibilitan que el poder, entendido como la capacidad de movilizar recursos, reproducir ciertos valores y perpetuar la dominación masculina, esté concentrada en hombres (...) los problemas de opresión de las mujeres no son problemas individuales entre hombres y mujeres, sino problemas de clase, por lo tanto, de estructuras políticas. (2021: 138)

Estas interacciones, complejas, fueron expuestas en la actividad del *striptease*, ofreciendo una oportunidad para indagar en las relaciones espaciales de la construcción artística de un PG dentro de la universidad. En consecuencia, en algunas entrevistas se hizo manifiesto el rol de Miguel en las clases y particularmente en esta actividad. Laura me comentaba:

Existían, y hay etiquetas. Estamos todo el tiempo encasillando a los varones que tienen que hacer personajes de varón, viste... los varones hetero y bueno... hacen siempre de cis-hetero y a los varones maricas, les piden que bajen un poco⁶², que bajen un cambio para entrar en

⁶⁰ Las direcciones escénicas, como sugerencias de acciones, movimientos o incluso textos a desarrollar, son dispuestas por la dirección escénica (el director) o en menor medida la asistencia de dirección.

⁶¹ El análisis de Torres Lira se focaliza en las mujeres y espacios deportivos, especialmente el Taekwondo, no obstante, los espacios de acondicionamiento deportivo, en ocasiones, comparten similares procedimientos con los entrenamientos escénicos. Cfr. Ana Torres Lira (2021) *Cartografía del centro y la periferia del poder en las instituciones masculinizadas, el caso del Taekwondo...*

⁶² Laura menciona la idea de “bajar un poco” con relación a la voz y el cuerpo marica. Suele trabajar en técnica vocal la identificación de bajar un tono, para tener voz masculina, gruesa, rasposa, y

otro rol (...) en nuestro caso, había un varón que terminó siendo como el eje sobre el que rondaban las pibas, y quizá para mí, él no quería estar en ese lugar, viste, pero se lo colocaba siempre ahí, en el centro... como era el único varón, se lo dotó de algo especial

Entrevista con Laura (4 de diciembre del 2021)

La idea de “ser especial” se sustenta en el mito androcéntrico de superioridad masculina, tanto física, psíquica, emocional, etc. que se ampara en acuerdos institucionales, “las reglas” (la propuesta de dirección), y también por silencios o complicidades. Son formas de desplegar, mantener y reproducir el poder y el control de los espacios, es común en la jerga teatral geo-localizarlos como chamulleros, quienes morcillean o poronguean⁶³.

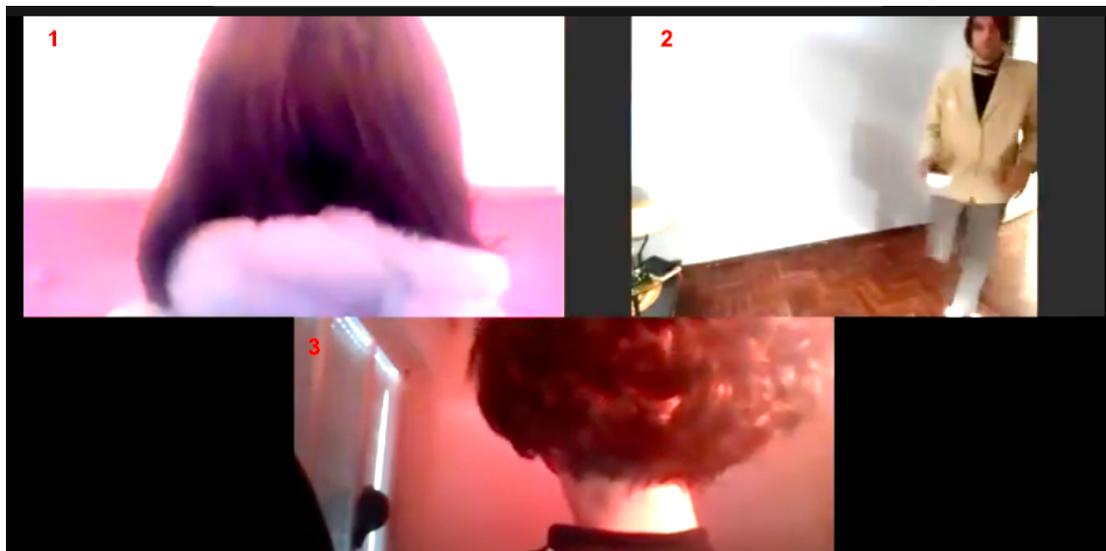


Imagen 28: Trabajo *striptease* (7 de junio de 2021)

En los trabajos de *striptease*, se buscaba probar de manera expresiva y a partir de

corporalmente el arraigo a tierra, el cuerpo pesado, robusto como índice de fuerza, presencia en el estereotipo masculino.

⁶³ Quienes ocupan la centralidad sin preparación, es decir, sin saberse los movimientos o aprendido los textos chamullan o morcillean, están en el centro por “tenerla más larga”. El poronguero *alude al término utilizado vulgarmente para referirse al órgano genital externo del "macho", al pene. En la jerga carcelaria (tumbera), aunque también usado en otros circuitos populares de hegemonía masculina, poronga suele ser aquel que se encuentra en la cúspide de las relaciones jerárquicas, quien acumula mayores recursos de poder. Cfr. Fabbri, L. (2021:39) La masculinidad como proyecto político extractivista.*

improvisaciones, matices del orden “sensual” [I 28] un ejemplo en las actrices Laura [E 1] y Carina [E 3] debían permanecer de espaldas, sin rostro, solo mostrando las nuca y el cabello, su acción estaba determinada en observar lo que acontece, en este caso el *striptease* de Julieta (que aún no entraba a escena), por otro lado, Miguel [E 3] con un plano amplio y abierto, en movimiento, se dirige a ellas con una taza, es el mozo del lugar.

En una segunda escena [I 29], pero con nuevxs integrantes, pasan a repetir la secuencia Magda [E 1] y Rocío [E 2] como observadoras, Bianca [E3] es quien hace el *striptease* y Julia [E 4] será el mozo.

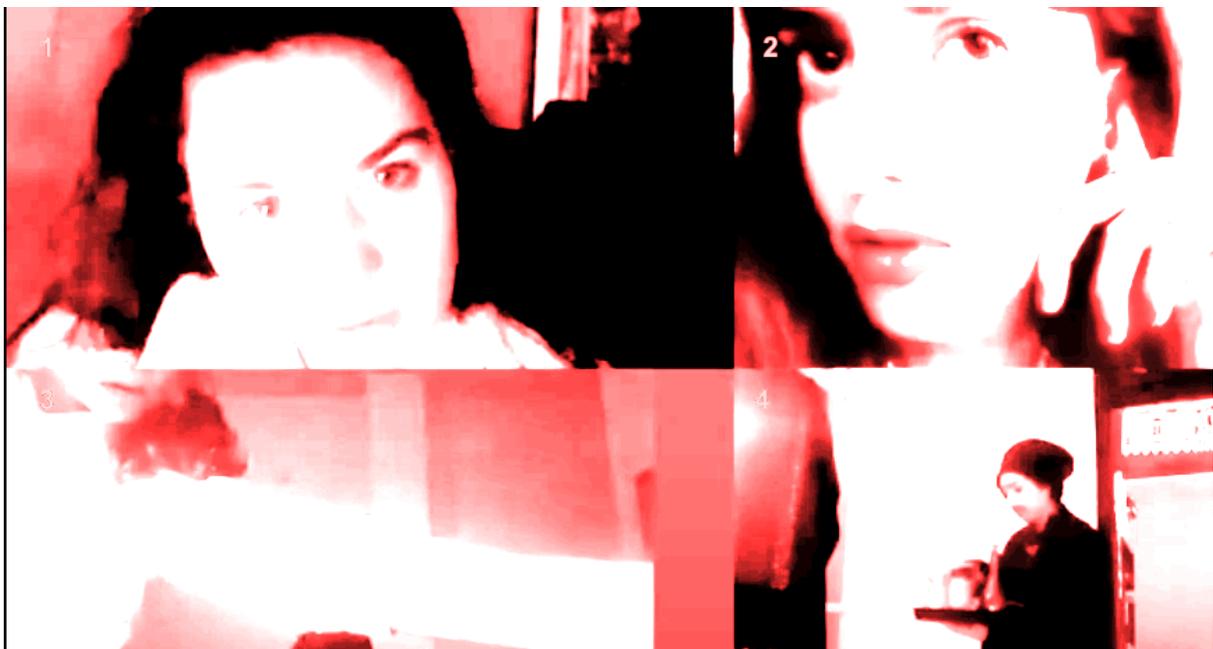


Imagen 29: Trabajo *striptease* (7 de junio de 2021)

A partir de aquí sé (des)orientan algunos límites, ¿Quiénes se encuentran en el centro y quienes en la periferia escénica? En esta escena las observadoras tienen rostro y debían sostener un personaje en tiempo y espacio escénico. Por otro lado, Bianca mostraba sus manos y brazo, subía y bajaba la manga de la camisa, ponía a funcionar su versión de *striptease*, Julia con un gorro de lana, bigote ancho, camisa y pantalón negro repetía una secuencia de movimientos, ir y venir, su personaje de “mozo” portaba una bandeja con bebidas y vasos, convirtiendo la escena en una especie de fondo en loop [E 4].

Aquí Julia utiliza una secuencia de repetición en los movimientos y gestos del personaje

masculino, sus constantes repeticiones iban dejando capas, que devienen densas, y forman una especie de *máscara de masculinidad*⁶⁴. Paul Preciado (2009) refiere, en su análisis de la performance *Woman House Project*, la construcción de una máscara femenina generalmente asociada a la copia y repetición, elementos que toma Julia para construir su personaje de mozo, acumulando gestos periféricos que hibridan y coalición con su centralidad escénica.

*...el performance aparece como un proceso de repetición regulado mediante el cual se produce y se normaliza el género (...) Se trata de poner en evidencia las técnicas de regulación del cuerpo doméstico: la temporalización y la espacialización del gesto a través de la adecuación del cuerpo al instrumento doméstico. Sandy Orgel mostrará bien en su pieza *Linen Closet*, hibridación de un cuerpo femenino y de un armario de sábanas planchadas, que el producto de la repetición de la acción doméstica (lavar, planchar, etc.) no es otro que la feminidad misma. El cuerpo femenino aparece así como el efecto de la repetición ritualizada de normas de género que el performance, como instancia pública y visible, vendrá a revelar de manera consciente. (Ídem: 118)*

La propuesta paródica que realiza Julia, con su masculinidad fugitiva, revela el juego de copias, en cuanto acciones, movimientos, poses y traslados que determina su personaje. Además, estas acciones son comprometidas por el espacio sonoro, el lugar que tiene y ocupa la canción *Fever*; y el grupo de actrices que se encuentran fuera de cámara. Ya que en simultáneo, mientras se desarrollaba la escena, el resto de la clase participa como público, teniendo que impulsar la escena, hacer comentarios, tirar frases guarras y piropos a quienes hacían el *striptease*.

Con cámara apagada, las actrices interpretan al público a través de los piropos. Se escucha:

i_ Qué hermosa, que linda muñeca!
_ Naa, que bueno como se dobla la manga
i_ Sí, hacedlo de nuevo, mamita!
i_ ahí va, así, sí, sí ohhh!

Notas de Campo: Trabajo *striptease* (7 de junio de 2021)

⁶⁴ Enrique Gil Calvo propone la idea de “Máscaras masculinas” entendiendo por tal *la cambiante sucesión de identidades retóricas y rituales, a la vez narrativas y melodramáticas, que se representan en público ante los demás* (2005:13) el autor diferencia tres tipos de máscaras: héroes, patriarcas y monstruos.

En esta escena, las actrices, como agentes co-creadoras del procedimiento actoral, arrebatan piropos típicos de la masculinidad tradicional y generan una red tentacular (desde afuera) para nutrir y sostener el acontecimiento. Como plantea Torres Lira (2021:142) *Para las mujeres, estar localizada en la periferia feminizada no significa que las posibilidades de acción y la agencia estén inhabilitadas, de hecho, es posible distinguir una serie de pactos que se establecen desde la subalternidad, los cuales son contrarios a los pactos masculinos fundantes del espacio central.* Estos vínculos tentaculares, como explico en el capítulo II, generan un diálogo que disputa la centralidad escénica y al mismo tiempo, la periferia opera sin homologar los pactos de masculinidad y el porongueo; ya que, entre los comentarios y piropos que vertían desde afuera, no existieron insultos, comentarios sexistas o violentos. En este sentido, el *striptease* desnudo posibilidades de arrebatarse formas de representación masculinas, que comenzaron a robustecer, en voz, espacio y movimiento. En el próximo apartado profundizaré alguno de estos casos.

Sombra de bigote

En 1985 el club lesbiano Bur/l e z k en San Francisco contrata a Shelly Mars para hacer un striptease femenino para mujeres (...) Shelly Mars decide invertir la lógica de la pornografía tradicional para poner en escena el striptease de Martin, un drag masculino. Martin es un cliente borracho y torpe, que vestido de traje de chaqueta y corbata, baila al ritmo de una música de striptease, para acabar ofreciendo un plátano que saca de su bragueta al eufórico público bollero que lo devora mientras ríe a carcajadas.

Paul Preciado (2009: 120)

A partir de las pruebas y ensayos en torno al *striptease* surgieron nuevas posibilidades expresivas, que hacen borrosa la mirada identitaria-binaria. Las apuestas paródicas, desnaturalizantes y cuestionadoras del purismo universal, en tanto, *masculinidad hegemónica* (Connell, 1995) comenzaron a tomar (des)forma(r), ocupar el espacio escénico y crear nuevas/viejas posibilidades de representar masculinidad(es).

El concepto de *artificio teatral* contempla el entramado de artefactos construidos socialmente y puestos en funcionamiento en el campo escénico, ejemplo de ello son los *vínculos tentaculares* (expuestos en el Capítulo II) con el vestuario, los objetos, la escenografía, el maquillaje, etc. A partir de las escenas de *striptease*, se montan dos trabajos, “Los Taxistas” y “Lx Linyera” donde las representaciones de masculinidad no se ataron al cuerpo, a la palabra (el decir del personaje), ni a su psicología. Si no, más bien provocaron el simulacro inestable de un artificio hiper-estetizado, en tanto cuerpo biológico y cultural, como lo es: el bigote.

Sin hacer una profunda historización del bigote, numerosos trabajos advierten⁶⁵ que es sinónimo de virilidad, dominancia, poder y posición según el contexto, por ejemplo Fisher W. (citado en Roy Hora, 2021:86) expresa que *en la Inglaterra del siglo XVII o en el Imperio Otomano, por caso, un hombre sin barba era tenido por un sujeto incompleto*, o la generación oligárquica argentina [I 30] demuestra que no existían figuras públicas sin bigote.



Imagen 30: De izquierda a derecha: el anarquista Pietro Gori, el socialista Alfredo Palacios, el radical Marcelo T. de Alvear y el autonomista Carlos Pellegrini (Ídem:98)

⁶⁵ El caso de David Gilmore, sobre el uso del bigote en la cuenca mediterránea, describe: *los pastores (...) de la Grecia moderna describen al hombre de verdad como “varvatos” palabra claramente equivalente a la italiana “barboto” barbudo o velludo. Aparte de denostar fuerza y virilidad, esta palabra (el vello facial, otra vez) hace referencia a cierta capacidad implacable para cualquier tipo de empresa en defensa de los familiares.* (1997:94). Existen otras escenificaciones justificadas de ausencia de vello, por ejemplo, explica Roy Hora en el contexto decimonónico nacional (2021: 98) *Los religiosos conformaban el único segmento de las elites dirigentes que exhibía su cara limpia. Y esto era, claro, porque habían abdicado su condición de varones para entregarse a su dios. Solo los hombres que habían renunciado a ejercer su virilidad podían aceptar esa mutilación sin mancillar su honor.*

Esta estética (a)histórica de hombría y virilidad, construyó el disparador necesario para que las actrices dispongan de un delineador de ojos negro, y crearan a los personajes “Rulo y Bocha”; dos taxistas, interpretados por Bianca y Laura, quienes transcurrían un “estar” una espera, en la parada de taxis, hablando de su cotidianidad masculina.

El estereotipo de taxista - tachero (porteño) configura una especie de máscara social muy estereotipada e identificatoria [I 31].



Imagen 31: Escena “Lxs taxistas” (12 de julio de 2021)

Con camperas de cuero, gorro de lana, anteojos de sol y bigotes. Julia tenía un mostacho y Bianca una prolija barba candado. El fondo estaba configurado por una filmina de *zoom*, con una imagen que decía “Taxis”, se escucha música de rock nacional. Pasado unos instantes comienza un diálogo:

Bocha: nos vamos al caribe vos y yo rulo ehh...(mientras come con la boca abierta unas papas fritas)

Rulo: si Bochita... ahi...ehhh... la playa, el cielo celeste, los pajaritos...nos llevamos la viandita, la ponemos ahí en el medio de nosotros dos... (sonrie; fuma)

Trabajo “Lxs taxistas” (12 de julio de 2021)

La propuesta de improvisación deja entrever sentimientos de fragilidad, que impregnan revisiones que distan a *los modelos en los que los hombres pueden reconocer su vulnerabilidad (...)* alejados del paradigma androcéntrico de *deseabilidad social* (Baquerín, 2018 : 317). Además, la elección por el espacio público, lxs lleva a la calle, a la parada de taxi, con sus ruidos y colores. No solo definen una escena estética, sino también política.

La máscara de lxs taxistas, en tanto artificio teatral y social, *implica no solamente una*

actuación adecuada dentro de patrones establecidos (...), si no también el dominio público, el estar a la vista y tener el valor de exponerse al riesgo (...) ser un hombre es una modalidad pragmática y activa, una participación en el escenario público de acciones y actos y de logros concretos y visibles (Gilmore D. , 1997: 86) Ahora bien, ¿en qué medida estos actos concretos y pragmáticos entran en tensión bajo la representación de las actrices del P.G.?, ¿cómo el espacio público en tanto centro, es contradecido con el vínculo relacional de Rulo y Bocha, y sus diálogos de aparente enamoramiento? ¿El concepto de máscara, enmascaramiento masculino, en qué medida habilita pensar estos elementos artificiales de la masculinidad?

Por un lado, el sociólogo español Enrique Gil Calvo (2005) quien realiza una genealogía de morfogénesis rituales llamadas *máscaras masculinas* (definida en la nota Nro. 46), las cuales son categorizadas como: *héroes* (por ejemplo, quienes trabajan por los demás, bomberos, policías, astronautas) *patriarcas* (figuras tutelares, como maestros, sacerdotes, gobernantes) y finalmente *monstruos*, definida como: *toda clase de personajes temibles y peligrosos, cuyo único denominador común es ser bichos raros [y pueden servir] como modelo singular de identidad genuina, peculiar o transgresora.* (Ídem: 6). Algunos ejemplos que propone el autor, desde la construcción dramática, son criaturas como Frankenstein, Drácula o máscaras más híbridas como Tarzán, incluso, aparecen en esta categoría personajes literarios como Ricardo III de *Shakespeare*. Este conjunto de indeterminaciones, ¿llevarían a Rulo y Bocha “Lxs Taxistas” a portar cierto grado de monstruosidad?

En contraposición, Jack Halberstam (2008) complejiza las formas y categorías de representación, en tanto, masculinidades femeninas; y advierte el daño de los estereotipos negativos:

Se supone que los estereotipos queer hacen visible lo que ha sido representado como invisible. El daño que hacen reside no tanto en como describen la homosexualidad en relación con la patología, sino más bien en como construyen <el gay> o <la lesbiana> como términos coherentes. Durante mucho tiempo se ha considerado que lo opuesto del estereotipo es <la imagen positiva>, pero puede ser también que las imágenes positivas generen estereotipos y con efectos mucho más desastrosos. (Ídem: 210)

<Antes de que hubiera lesbianas ya había butches> expresa Halberstam (Ídem: 212) en sus

análisis sobre cine lésbico. Las masculinidades femeninas, fugitivas del orden de género, espacial y temporal, (des)ordenan con sus gestos, acciones, y movimientos formas de (re)presentar otras estéticas posibles, como la de lxs taxistas.

Analizar las escenas puestas en funcionamiento por las actrices, agita la categoría unívoca de monstruosidad, en cuanto máscara masculina, y trae otras codificaciones, como: chongas, marimacho, tacheras, bulldagger, *depredadoras*, *butches fantásticas*, *travestis*, *pseudobutches*⁶⁶, poniendo en juego diversas variables e interseccionalidades (etarias, de clase, raza, geográficas, religión, etc.).



Imagen 32: Escena “Lx linyera”

(2 de agosto de 2021)

Finalmente, Carina desarrolla un trabajo llamado “Lx linyera” (personaje que interactuaba en las escenas grupales, su acción consiste en ir a pedir limosna, en el cine donde se proyectaba la película “Las leyes de la contabilidad”). De todos los personajes anteriores, que pusieron a escenificar masculinidades femeninas, únicamente este, quedó “seleccionado” en la edición final del PG. Carina me explica:

...después de ver el trabajo lxs taxistas con Bianca y Julia, que usaban bigote... en uno de los

⁶⁶ El autor propone estas categorías de análisis cinematográficas, intentando problematizar conceptos como el de «androginia» donde la define como un *término inadecuado para el proyecto de identificar el placer visual asociado a las mujeres masculinas, porque implica una especie de esencia sin género* (Ídem: 213). Sus categorías (abiertas) son *chicazo* (como masculinidades jóvenes, chonguitas, *tomboys*), *depredadora* (con un perfil de protectora, una reducción de la feminidad por la criminalidad, el riesgo, también es analizada como *bulldogger*) *fantástica* (se asocian a las películas serie B, donde sus apariencias son no humanxs, como zombies o monstruos) *travestis* y *pseudobutches* (son asociadas al cine independiente, donde recae en la escenificación, el grado de feminización que se deja ver en el personaje).

ensayos que me tocó con Bianca, le pedí probar lo del bigote también, ahí algo se despertó, me divertí mucho y me lo empecé a pintar. Después no quedó claro desde la dirección, si yo hacía a Francisco o era una actriz con bigote... lo que me hizo dudar si dejarlo o no, si quedaría bien o sería muy artificial.

Entrevista con Carina (15 de octubre del 2021)

El trabajo de la actriz compone una representación ilegible, una especie de trampa visual, que es interpretada desde su postura asimétrica, el rostro apático y además una serie de accesorios artificiosos como la peluca de pelo corto o la sombra de bigote [I 32]. Este juego de sombras (a diferencia de lo contundente en Rulo y Bocha) dislocan la plena asimilación del género en tanto “hombre” o “mujer”.

Otro punto interesante es el clivaje de *clase social* que imprime lx linyera, esa distancia con la masculinidad blanca, proveedora, reproductiva y económicamente activa. En este sentido, Carina puede proponer una composición de masculinidad femenina, ya que su bigote no estima virilidad y poder, sino abandono, pobreza y descuido; crea lo que Lucas Platero llamó *espacio de impostura* (2009: 2):

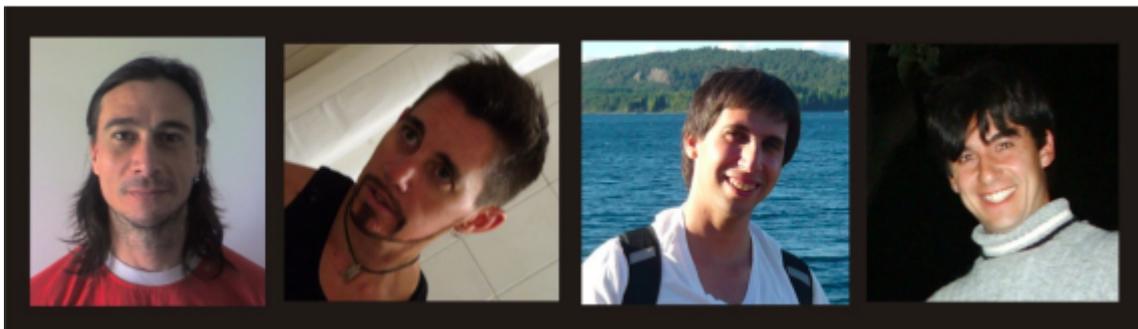
El lugar de la masculinidad que se ocupa desde cuerpos de biomujeres se presenta como un espacio de impostura. Somos impostores que desbaratamos las identificaciones inmediatas y automatizadas. Somos impostores a quienes se recibe con recelo y hostilidad. Impostores de clase social, de edad, de género, de sexualidad, de competencia. Impostores de la norma (...)
Impostores también para la clase social, donde la masculinidad nos hace ser eternamente percibidos como clase obrera, de forma peyorativa y nada orgullosa. La tradicional asociación de los extractos sociales más bajos con una hipersexualización y un uso del cuerpo para el trabajo que lo transformaba en un cuerpo rudo y curtido...

La única representación de masculinidad femenina encuentra su sitio en un espacio expulsivo, mientras los personajes principales son Francisco, Gloria y el Mayordomo, en la periferia se alojan lxs empleados, lxs obreros y lx linyera. No es casual que la escena final del P.G. muestre a todxs los personajes en blanco y negro, desesperando, gritando, llorando y bebiendo excesivamente alcohol, una escena final con la canción *Ma Porque* y todas las actrices emborrachándose. Concluye Platero (Ídem: 6) *Estas representaciones de mujeres malas que se merecen el suicidio o la cárcel se parecen demasiado a los finales de las películas de lesbianas como mujeres atormentadas, locas, tristes... que sufren y mueren.*

Construyen la masculinidad como algo rechazable, el lesbianismo como algo trágico y se convierten en un mecanismo que justifica la lesbofobia y transfobia como una forma de control social.

Conclusiones:

Traficando masculinidad femenina



¿Cómo sopesar una imagen con luz propia? val flores (2020b : 145)

La imagen anterior presenta a la escritora y activista val flores en una interpelación profunda a los estudios sobre masculinidades y de género, el activismo y la teoría feminista, *donde la masculinidad lésbica no aparezca como una mala copia, una imitación hiperrealista, sino que pueda ser un singular y deseante modo de habitar el género con luz propia* (Ídem: 147). Así, compone una imagen de frontera entre sus hermanos y pone a circular un tráfico de masculinidad, una construcción de conocimiento fluctuante, visual y narrativamente difusa, que contempla su amenaza a una supuesta masculinidad verdadera. Proponer posibilidades (colectivas) ondulantes, es alejarse de la linealidad *straight*, como heterosexualidad obligatoria.

Las actrices del P.G. impugnaron la linealidad de la acción dramática, desestabilizando el propio escenario de tradición, fugando los estereotipos de masculinidad hegemónica y problematizando las *imágenes positivas*⁶⁷ (Halberstam, 2008) de masculinidades femeninas.

⁶⁷ El autor alerta sobre el riesgo que configuran las llamadas imágenes positivas del cine gay y lésbico, específicamente en la construcción de estereotipos, no obstante, *el estereotipo habitualmente se*

Arrebataron acciones, gestos, movimientos, dichos y piropos para (de)construir sus propias narrativas y personajes.

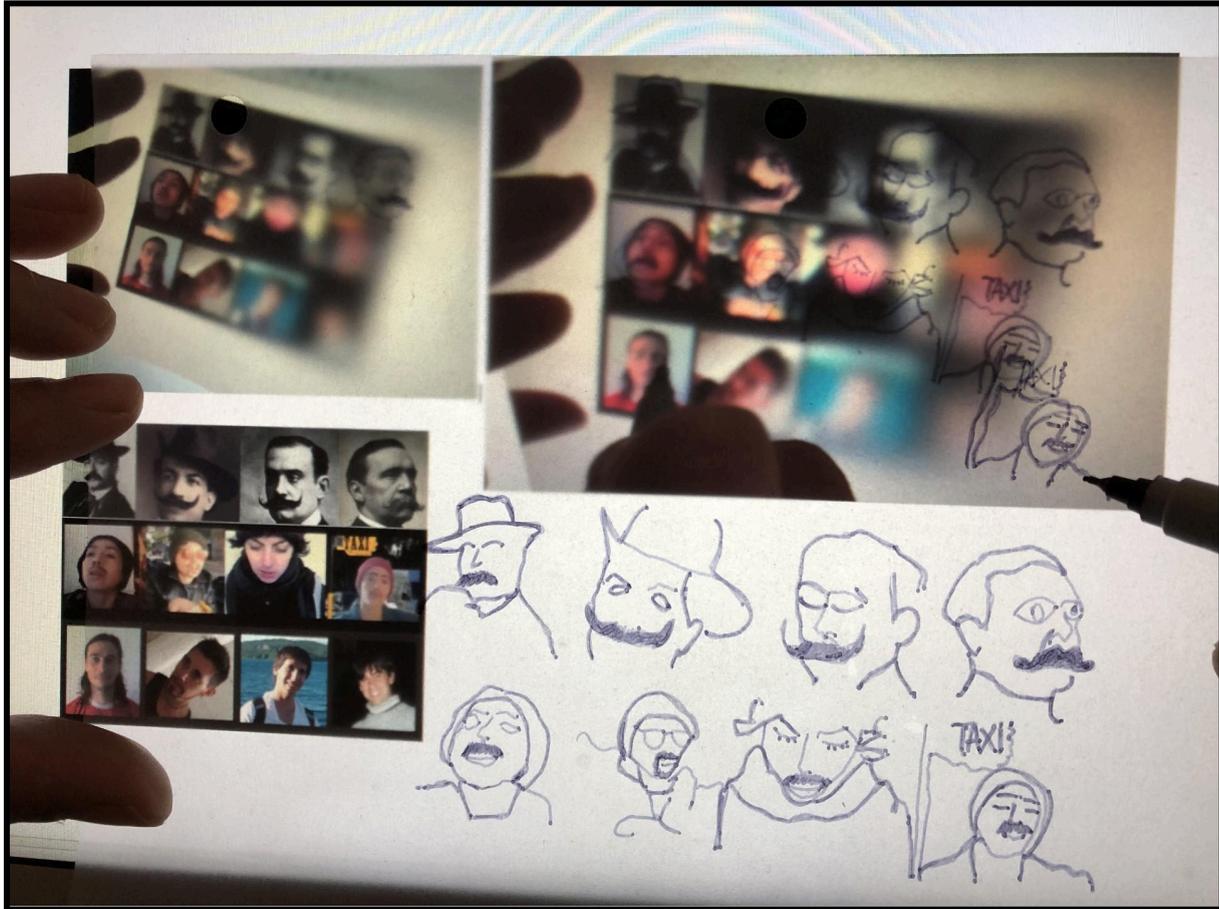
(Des)ordenaron el espacio escénico, y, por lo tanto, las reminiscencias al espacio público. Tomaron elementos identitarios como el bigote, y corporeizaron una *masculinidad sin pija* como analiza Andrea Lacombe (2006: 63) esto *permitted pensar una masculinidad que no se ate a un solo cuerpo, sino que salte de uno a otro (...) con dispositivos performáticos que lo sustituyen y resignifican más allá de su función reproductiva o penetradora*, de hombría, virilidad, fuerza física y violencia.

Las pruebas escénicas del mozo, lxs taxistas, lx linyera, son preguntas estéticas y políticas, que se reactualizan en cuanto improvisaciones corporales, traducciones gestuales y copias de supuestos originales. La superposición y el calco, me llevaron a las revisiones y metodologías de la artista Leticia Obeid, quien propone relecturas de archivos, como el de Aída Carballo, sobre todo su trazo y firma, en su obra *Trabajos prácticos* (2021) puntualmente copia y calca el nombre de Aída, como método artístico, configurando superposiciones que vuelven irrepetible el gesto de autoría.

La masculinidad es entonces (en esta tesis) el repertorio temático y categorizable de un grupo de actrices que se dispuso a multiplicarlo, cuestionarlo, exponer su carácter reproducible, poner en circulación sus artificios e indagar *con luz propia* formas de imaginar superposiciones del aquí - ahora y el entonces - allí.

Presento un trabajo de calcos y copias en superposiciones, que al estilo Magritte,(in) título: *esto no es una copia, estos no son calcos, la masculinidad no es una copia, esto no es una copia del trabajo de Obeid, los calcos no son copias, la masculinidad no es un calco...*

*considera una forma peyorativa de representación, porque puede utilizarse para reducir la heterogeneidad de un grupo a unos pocos individuos seleccionados. Sin embargo, estereotipar no siempre y no solo funciona dentro de un proyecto de representación conservador: el estereotipo a menudo representa a un individuo «Verdadero», un individuo, en otras palabras, que sí existe dentro de la subcultura (Ídem: 206). En ocasiones, desde las prácticas artísticas, teatrales o cinematográficas, se construyen imágenes estereotipadas para visibilizar los colectivos disidentes, pero la propia búsqueda de imágenes positivas queda obturada en su generalización, por ejemplo la perspectiva abordada como: *máscara de masculinidad*, en tanto única construcción de representación coherente.*



Reflexiones finales

*El único lugar donde puede empezar una
sublevación es en la imaginación.*

Horacio González
(Seminario Gonzalinas, UNSAM, 2023)

¿Cómo abonar a seguir rajando la universalidad de “La Masculinidad”?; quizá esta es una de las cuestiones centrales que abordaron los estudios sobre masculinidades en la región, a partir de la década de los 90’ en el espectro académico, donde los hombres comenzamos a ser discutidos en tanto, medida universal de la humanidad; paradigma que continúa siendo explorado y reflexionado especialmente en los últimos años, a partir de los diálogos y agendas feministas.

Este fue el camino más interesante que decidí recorrer, producto de diálogos, debates, marchas y contra-marchas en la escritura que he emprendido, como “nativo fugitivo” de un territorio que solía ocupar, como ex-alumno y graduado de la Universidad Nacional de las Artes, como investigador que se forma en técnicas etnográficas, a la vez que las aplica, y como varón cis-género *incomodado*, que decide narrar desde las prácticas artísticas el acontecer borroso en las fronteras disciplinares, sociológicas, feministas, artísticas, poéticas...

Construir preguntas de investigación, me llevó a revisitarse el teatro, y lo expreso en el sentido más constitutivo dentro de la práctica escénica, es volver al conflicto. Un conflicto dramático, el cual genera acciones, que a su vez, rompen linealidades y desencadenan imaginarios, a veces con movimientos, sonidos, palabras, pero no siempre es requisito “hacer algo”.

El conflicto dramático también condensa inacciones, pre-expresividad, silencios, que complejizan la representación escénica, como se pregunta Isabel López (2017: 289) *¿la representación es solo la metáfora cognoscitiva del ojo?*

La tesis puso en movimiento y quietud esos pliegues, para analizar la (de) construcción de la(s) masculinidad(es) en representaciones escénicas de proyectos de graduación universitarios, desde la entrada al campo, hasta el trabajo final de los proyectos “Las leyes de la contabilidad” en la carrera de Actuación y “Construcción de una obra en construcción” en

la de Dirección Escénica, en el año 2021.

¿Cómo describir los vínculos que se suscitan desde la espalda? ¿De qué manera transmitir la instancia procesual de los proyectos de graduación, que no son “resultado” sino, un aparente continuum creativo? ¿Cómo me puedo nutrir de ejemplos y experiencias para la investigación, bajo un soporte precario e inestable como lo fue “el zoom”, nuestra aula, sala de ensayo y escenario virtual? A veces se deslizaba por los bordes una imagen, que se plegaba en la escena de una improvisación con interferencias, *¡uh se cortó internet! Me caí... apago la cámara y vuelvo!... chicxs reinicio el modem y me vuelvo a conectar* (algunas de las frases durante el proceso creativo de los P.G.). Fueron estas contingencias permanentes, las que crearon alianzas posibles, dentro de la soledad pandémica, las que posibilitaron torcer modos de representar actoralmente, en este caso: modos de masculinidad(es).

Al respecto, el recorte elegido para esta investigación, como se plantea en el capítulo 1, configura un terreno fértil para la indagación expresiva de temáticas libres. A diferencia de los años anteriores, en la formación universitaria, donde se plantea para cada año de cursada una metodología y una serie de contenidos teóricos y prácticos, los P.G. son una instancia *in progress*, donde las puestas escénicas, los temas y las estéticas se crean desde lo colectivo. Este espacio y formato de creación, se vuelve más permeable, no por ello menos conflictivo, a la hora de proponer diálogos entre personajes, uso de objetos, musicalidades o vestuarios. Tal es el caso de Martina, graduanda en dirección escénica, quien utilizó como recurso su propio diario íntimo, en tanto corpus actuante, guión y disparador de su P.G.

A través de una metodología *biodramática* (Viviana Tellas, 2013) Martina pone en escena cartas, videos y frases de su pasado como niña chonguita, *dando cuenta de lo indecible* como describe Andrea Lacombe (2013: 200) impulsando *romper los binarismos. Quedarse al medio. Vivenciar lo liminal como potencia de acción, como posibilidad ontológica, adscribiendo una nueva postura epistemológica. Agenciar la infancia a partir del posicionamiento político y correrlo de las narrativas definitivas.*

Si bien Martina en su P.G. optó por una estética *biodramática*, en el caso de las actrices de actuación la línea narrativa fue regida por la película “Él” de Luis Buñuel, un melodrama por excelencia en la filmografía mexicana de los años 50’. En esta instancia, el análisis del proceso creativo generó material empírico para arribar a las siguientes reflexiones.

Como se expresa en el capítulo 2, el trabajo a través de la plataforma *zoom* permitió múltiples

maneras de entrar y estar en escena, actrices que aparecían desde abajo, por los costados, desde arriba, entre los bordes... en mitades o cuartos, solo rostros, o partes de estos... la constante (des)fragmentación, provocó desobediencias corporales en las improvisaciones, que llevaron a pruebas y apuestas expresivas, incluso en relación con personificar masculinidad(es).

Estas posibilidades de pruebas, correcciones y ensayos, bajo las categorías de Françoise Soulages (2020) construían un proceso inacabado, de constante experimentación y en potencia, bajo la idea de *work in progress*, un encuentro dinámico y vivo que se consolidó bajo una serie de vínculos artísticos y personales, entre las actrices (compañeras de clase) y los elementos de la escena, lo que tejió, un verdadero juego de cuerdas.

Este juego de relaciones entre actrices - texto, actrices - (él) actor, equipo de dirección - actrices, objetos - actrices, vestuario - objetos - actrices, objetos - música - cámaras (*zoom*), grupos de wasap - actrices, e-mails - actrices - COVID (positivo) - (él) actor - equipo de dirección y podría seguir al infinito enredando las cuerdas, es lo que para Donna Haraway (2019) implica en los vínculos *humanos - no humanos*, como posibilidades de articulación, especulaciones y ficciones tentaculares. De este modo, como afirmaba Denise: *existía un P.G. paralelo* (NdC, 10 de diciembre del 2021).

Una instancia paralela, por debajo, algo subterráneo que forjaba redes para definir sus propios rumbos estéticos y creativos, a veces en los ensayos fuera de clase, en los grupos de wasap o incluso en el lateral de “comentarios” que tenía la clase por *zoom*. Esta forma esquivada de la focalidad hacia la pantalla, era posible por los *vínculos tentaculares* o el juego colaborativo entre esta especie-teatral. Una oportunidad, de lo que Haraway llama *hacer parientes* (Ídem:157). Esta posibilidad tentacular de parientes, será un puente para reflexionar más adelante sobre la construcción escénica de las masculinidades, aquí la autora destaca:

Generar parientes es generar personas, no necesariamente como individuos o como humanos. En la universidad me conmovió el juego de palabras de Shakespeare entre “pariente” [kin] y “tipo”, “gentil” [kind]: los más gentiles no necesariamente eran los parientes de sangre; generar parientes y tipos (en tanto categoría, cuidados, parientes sin lazos de sangre, parientes colaterales y muchos otros) expande la imaginación y puede cambiar la historia (Ídem: 158)

Helen Torres agrega una nota de traducción a la cita, que clarifica la idea de Haraway y la desliza más aún en el terreno del conflicto teatral:

[Haraway] *se refiere al siguiente diálogo en Hamlet, Acto I, Escena II:*

CLAUDIUS: And now, Hamlet, my cousin, my son.

HAMLET: A little more than kin, and less than kind.

Este juego de palabras ha sido traducido de diversas maneras por la dificultad de acuñar frases similares en español. Claudio, nuevo rey de Dinamarca, se dirige a Hamlet como “my cousin”, “mi primo”. En la Inglaterra de la época, “primo” o “prima” podía referirse a tía, tío, sobrina o sobrino. Luego le llama “my son”, “mi hijo” porque Claudio se ha casado con su madre después de haber envenenado al padre de Hamlet, por lo que se convierte en su tío y su padrastro a la vez. Por eso Hamlet se dirige a Claudio como “more than kin”, “más que pariente”. Pero luego añade: “less than kind”. Kind como sustantivo significa tipo, linaje; como adjetivo, amable, considerado; en inglés antiguo (hasta el siglo XII), quería decir “nativo”; en inglés medio (siglos XII a XV) significaba “bien nacido, bien criado”, de ahí: “bien dispuesto por naturaleza, gentil”. Hamlet vendría a decir que Claudio es menos que un pariente de sangre, y también poco gentil y un intruso (Ídem: 300)

En este sentido, el parentesco se transforma en un dispositivo de ensamble y articulaciones que posibilitan (inter)actuar con lxs involucradxs en el proceso creativo: ideas, acciones, objetos, ritmos, personajes, textos, sonidos, respiraciones, gestos, silencios... determinaban la familia de los P.G., curiosamente es el personaje de Hamlet, quien se ancla en lo familiar (genes/género) y no en el ensamblaje que invita generar parientes. Esta afirmación la defino luego de entrevistar a las actrices que gentilmente accedieron a contarme sus experiencias dentro de la universidad, y casi todas me comentaron que en tercer⁶⁸ año de la carrera, querían interpretar a Hamlet o conocían alguna compañera, que quería interpretarlo y no se les permitió.

En tercero de la carrera, un director me dijo, no tenés que hacer de hombre, tenés que hacer a Hamlet, y no me dejaron (ríe)...(Carina, 15 de octubre del 2021)

⁶⁸ En tercer año de la carrera de Actuación, según el plan vigente, se trabajan los textos clásicos. Generalmente, Shakespeare, Moliere, Pinter, Sófocles, etc.

Algo que nos decían en relación con interpretar personajes masculinos, como Hamlet, era que son muy complejos, que primero hay que poder encarnarse en nuestro propio género, porque es muy complejo el abordaje, si no (Denise, 10 de diciembre del 2021)

Existían impedimentos en las cátedras cuando yo cursaba, por ejemplo, desde la ficción de las sexualidades, yo misma quise hacer Hamlet, ¡y no!, creo que hacen faltas herramientas para abordar esto... (Julia, 7 de enero del 2022)

¿Cómo estas actrices comienzan a rajar la representación de La Masculinidad? ¿Qué (im)posibilidades presentó este encuentro llamado P.G. para que las estudiantes dieran lugar a la creación, representación, parodia... de personajes masculinos? ¿Cómo las negociaciones, los *vínculos tentaculares*, las redes de cuerdas hicieron posible, o al menos en parte, saldar aquellos Hamlet que no salieron a escena?

El capítulo 3 de esta tesis, construye un territorio complejo, donde aprendizajes académicos (teóricos y prácticos), formatos estéticos, exploraciones personales y ficcionales, entran en vínculo, para crear teatralidad. Y me refiero a territorio, no como mera configuración espacial, como “un lugar”, un simple “mapa”, “sitio” o peor aún “una propiedad”. Creo que Vinciane Despret propone modos de hacer y pensar los territorios en su libro *Habitar como un pájaro* (2022) que impulsan mis ideas de habitar personajes, crear mundos ficcionales (y reales) habitables, allí argumenta: *El territorio es un lugar donde todo deviene ritmo, paisaje melódico, motivos y contrapuntos, materia de expresión. El territorio sería efecto del arte. El territorio crea —y, por lo tanto, exige que uno lo piense según— nuevas relaciones* (Ídem:95) estas ideas de movimiento, contrapunto, pueden involucrar tanto entradas, como salidas de la escena.

Al respecto, la autora trae a Deleuze y Guattari y su noción de desterritorializaciones como posibilidad también de *salir de los territorios para volver mejores a ellos, a “hacerlos invadir” todos los medios (...)* De la misma manera que muchas conductas, afectos, estructuras heredadas demuestran que están disponibles para volver a ponerse en juego en la *aventura de la vida* (Despret, 2022: 97).

Aquí la idea de *fugar*; retomando en la investigación, a las *fugitivas del desierto*, no emprenden la acción lineal del “salir”, sino algo más complejo que eso. La performatividad de una propuesta *fugitiva* guía de manera no lineal la indagación de ¿Por qué los vínculos entre mujeres no eran mencionados, citados, referidos, nombrados? ¿Francisca/Francisco y

Gloria, eran/estaban amantes, enamoradas, esposas, garches virtuales? ¿En qué medida la mimesis de los personajes debían ser respetados en su composición binaria varón-mujer? ¿Entre qué puntos se negaban las relaciones lésbicas o el intento de representar masculinidad? ¿Cómo fugar estos imponderables?

En un contexto de relativa soledad hogareña, algunas alianzas y redes de cuerdas imaginativas dieron sus frutos creativos, por ende también estéticos y políticos, aunque estos recortes no se reflejaron en la producción final de P.G. Se intentó cuestionar la tra(d)ición teatral, el hacer desde los métodos artísticos, que es también (re)pensar la universidad, el lugar de la palabra, las acciones y los gestos en las decisiones de construcción de saberes realmente colectivos y democráticos. Bajo un contexto de forjar *universidades feministas* (Losiggio, 2021) donde se habiliten diálogos, debates y reivindicaciones de género.

Las actrices exploran afectos como la vergüenza, el miedo y el desconcierto pandémico como acciones gestuales en sus *entrevistas bailadas* (D’Hers y Musicco, 2015). Ingresan en un tráfico de sentimientos y coloridades a la construcción escénica de la(s) masculinidad(es), como me decía Julia: *yo tenía la necesidad de diversidad, de otros colores, éramos todas mujeres y un día... ¡Me vestí de varón!* (NdC, 7 de enero del 2022). Copias, calcos y arrebatos a la presunta universalidad masculina, fueron el territorio de juego y experimentación para estas propuestas:

El *striptease*, como práctica de desnudar el género, la aparición de cuerpo entero en la pantalla de *zoom* de aquel primer personaje que interpreta Julia (El Mozo), dio lugar/tiempo/volumen, a que Lxs Taxistas “Rulo y Bocha” impugnaran también nuevas historias de romances en el trayecto melodramático del P.G. “Las leyes de la contabilidad”, finalmente, los artificios, las prótesis de laboratorio artístico, entre delineadores, sombras, y fibrones para crear bigotes, haciendo hueco a la ambigüedad entre el objeto y su sombra, la indeterminación de lx “Linyera”, personaje creado por Carina rompe el *silencio epistémico* al que refiere val flores (2020) en una actuación situada y *con luz propia*, es decir, fuera de los arquetipos fijos, estereotipos, maquetas o máscaras. La masculinidad deviene, entonces, en un repertorio, un complejo de opciones móviles y seleccionables para poder copiar, calcar y representar escénicamente.

Si bien el teatro corresponde a un arte efímero de la representación, esta experiencia de teatro filmado o audiovisual, me permitieron recorrer diferentes imágenes performativas, es decir,

en movimiento, dinámicas, con un pasado pre-expresivo y un proceso que las precedió. En el apartado “Sombra de bigote” insertando otras imágenes, como las de Alfredo Palacios, Marcelo T. de Alvear o Carlos Pellegrini, en nombre de “cita” como “cita de autoridad” o “bigotes de verdad” en este caso, la propia investigación fue tomando cuerpo artístico a partir del collage, la superposición de imágenes y la copia.

Aquellas advertencias epistemológicas de Halberstam sobre *masculinidades femeninas* comenzaron a fugar entre papeles y hojas de calcar, pantallas y sombras... la obra de Leticia Obeid sobre los calcos en firmas, me provocaron el deseo de desplazar la investigación en una “conclusión” que dibuja contornos y rostros, al tiempo que borrona los límites entre este teatro, que es filmado, que es transformado a fotografía e imagen, y a su vez es copiado, reproducido, imitado, calcado, superpuesto...

Estas reflexiones finales, que seguirán latentes por un buen rato, muestran lo traslúcido de la masculinidad, como repertorio de un grupo de actrices que les apeteció simplemente actuar. El collage que (in)titulé sarcásticamente “Esto no es una copia, la masculinidad no es una copia” es el intento por dejar perdurar justamente una serie de copias, reales y también ficticias, entre imágenes y superposiciones de mi lapicera y mi pulso de investigador tesista de maestría, copias desviadas y desprolijas que trasladan, varían, nuevamente desvían, trafican y (de)construyen masculinidad(es).

Me dispongo, en tanto copiadador también, de las muchas veces que copie, imité y representé Masculinidad, a pensar entre los pliegues de estas historias, relatos y entrevistas actuales, con las huellas de citas desviadas e incómodas. Imagen sobre imagen, como se corren los bordes entre Alfredo Palacios y lxs taxistas Rulo y Bocha... las imágenes *con luz propia* de val flores, fugitivas; como mi pulso subjetivo e impreciso que <entre> mezcló experiencias de la tra(d)ición teatral universitaria para dejar entrever otras formas de habitar (real y ficcionalmente) escenas de masculinidad(es).

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V.** (2017) *No hacemos machos*. Ciudad de México. Ediciones la social.
- Acha, O.** (2014) *Crónica de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Prometeo.
- Adier P. y Yadier P.** (1994) *Observational technique* en N. K. Denzin e Y. S. Lincoln (eds.) *Handbook of Qualitative Research* (1a ed.). Thousand Oaks.
- Aguayo F. y Nascimento M.** (2016) *Dos décadas de Estudios de Hombres y Masculinidades en América Latina: avances y desafíos. Sexualidad, Salud y Sociedad*. Revista Latinoamericana, Nro. 22.
- Althabe V. y Hernández J.** (2004) *Implicación y reflexividad en antropología*. en: Valeria Hernandez... [et.al.] *Etnografías globalizadas*. Buenos Aires. Sociedad Argentina de Antropología.
- Azpiazu Carballo J.** (2017) *Masculinidades y feminismo*. Virus editorial.
- Barba, E. y Savarese, N.** (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Editora pòrtico de la Ciudad de México.
- Bardet, M.** (2019 [2012]). *Pensar Con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Cactus.
- _____ (2020) *Hacer mundos con gestos*, en: *El cultivo de los gestos* de André Haudricourt. Buenos Aires, Cactus.
- _____ (2021) *Perder la cara*, Buenos Aires, Cactus.
- Ben, P.** (2000) *Muéstrame tus Genitales y te Diré Quién Eres. El 'hermafroditismo' en la Argentina Finisecular y de Principios del Siglo XX. Cuerpos, géneros e identidades: Estudios de Historia de Género en Argentina*. Editores Omar Acha y Paula Halperin. Ediciones Signo.
- Berlant, L.** (2020) *El optimismo cruel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Caja Negra.

- Blázquez, G.** (2012) *Masculinidades cool. Hacer género y clase en los clubs electrónicos*. Estudios - Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba, N.º 27.
- Bonilo, L.** (s.f.) *Masculinidad hegemónica e identidad masculina*. Dossiers feministes 6, 7-35
- Bourdieu P.** (2000) *La dominación masculina*. Ed. Anagrama.
 _____ (2001) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid: Akal universitaria.
- Blanco, R.** (2021) *Masculinidad y universidad*, Pensamiento universitario digital.
- Bravo Rozas, C.** (2016) *The new document theatre in Argentina, Uruguay and Chile: The reapropriation of memory*, Madrid: Universidad Complutense.
- Bridges, T.** (2014) *Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities*. Sociology Compass, 246-258
- Bulloni M., Justo von Lurzer, C., Liska, M. y Mauro, K.** (2022). *Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género*. Descentrada, 6(1).
- Colectivo de Varones Antipatriarcales** (2020) *Hacia una estrategia feminista interseccional para disputar los cuerpos masculinizados al patriarcado*. En: Fabbri, L. (Comp.) *La masculinidad incomodada*, Homo Sapiens- Editorial UNR.
- Connell, R.** (1995): *La organización social de la masculinidad*, en: T. Valdés y J. Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Ediciones de las Mujeres, Nro. 24.
- Cornago, O.** (2005) *Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro en La teatralidad como paradigma de la Modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX*, Programa “Ramon y Cajal”.
 _____ (2005b) *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Revista: Telondefondo. 1(1).
- Cruz, M.** (2012) *Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a*. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales: Cinta moebio 45.
- D’Hers, V. y Musicco, C.** (2015) *La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las “Entrevistas Bailadas”*. ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Núm. 9.

- De Martino Bermúdez, M.** (2013) *Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu*. *Estudios Feministas*, 21(1), 283-300
- Deharbe, D.** (2020) *Epistemologías críticas feministas. Breve aproximación a las teorías sobre una ciencia sucesora en Sandra Harding y Donna Haraway*. *El cardo* Nro. 16. Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Del Mármol, M.** (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires] <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>
- Derrida, J.** (1989) *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. La escritura y la diferencia*. Barcelona. Anthropos.
- Despret, V.** (2022) *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires. Cactus.
- Di Gregori, M. y López, F.** (Coords.) (2021). *Contagios y contiendas: hacer ciencia, arte y filosofía en pandemia*. Editorial UNLaP.
- Dubatti, J.** (2020) *Teatro, género y diversidad: la indagación de la(s) masculinidad(es) en Con el cuchillo entre los dientes (2018-2020, La Plata), de Diego de Miguel*. *Reseñas/CeLeHis Año 7, número 20*.
- Daulte, J.** (2005) Tradición teatral. *Revista Pausa*. Recuperado de: <https://www.revistapausa.cat/tradicion-teatral/>
- Escudero Alías, M.** (2009). *La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón*. *Revista Arte y Políticas de Identidad* Nro. 1.
- Fabbri, L.** (2020) *La masculinidad incomodada*, Homo Sapiens- Editorial UNR.
- Federici, S.** (2016) *En alabanza del cuerpo danzante*, revista digital Brujería salvaje, <https://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?view=classic>
- Flecha R., Puigvert L. y Ríos O.** (2013) *Las nuevas masculinidades alternativas y la superación de la violencia de género*. *International Multidisciplinary Journal of Social Sciences*, 2(1), 88-113

- García, L.** (2013) *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado* [Tesis de maestría]. FLACSO Ecuador.
- Guber, R.** (2001) *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Editorial Norma.
- Greer, G.** (2005) *La carrera de obstáculos Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid. Editorial Bercimuel, S.L.
- Fanfani, T.** (2004) *Viejas y nuevas formas de autoridad docente* en: Revista. Todavía 07, Buenos Aires, Fundación OSDE.
- flores, v.** (2018) *Pedagogías del deseo. Desheterosexualizar el conocimiento o ¿es posible hacer de la danza una experiencia de (des)generización?* XI Congreso de Danzas, Educación-Diversidad-Escena. Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas José Hernández, La Plata.
- _____ (2019) *Con luz propia. Una posible figuración para las masculinidades lesbianas*. en Fabbri L.(compilador) *La masculinidad incomodada*, Homo Sapiens-Editorial UNR.
- _____ (2021) *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid. Continta Me Tienes.
- flores, v. y Mongan, G.** (2018) *Fabular las ironías del presente. Fragmentos precarios de un corpus visual lésbico*. Revista ARTEBA Nro. 6. Año 4.
- Gil Calvo, E.** (2005) *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Ed. Anagrama.
- Gilmore, D.** (1994) *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona. Paidós.
- Gomila, A.** (2010) *Emociones en el teatro ¿Por qué nos involucramos emocionalmente con una representación?* Universitat de les Illes Balears.
- Gutiérrez, M. L.** (2017) *Imágenes de lo posible Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina (1986-2013)*. Editorial Asentamiento Fernseh.
- Hacker, H.** (1957) *The New Burdens of Masculinity*. National Council on Family Relations, 19(3), 227-233
- Halberstam, J.** (2008) *Masculinidad femenina*. Egales editora.

Haraway, D. (1995). *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid, Ediciones Cátedra.

_____ (2015) *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165

_____ (2020). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni. *Entramados: educación y sociedad*, 7(8).

hooks, b (2004) *La voluntad de cambiar: hombres, masculinidad y amor*. Washington Square Press.

_____ (2017) *El feminismo es para todo el mundo*, Buenos Aires: Traficante de sueños.

Hora, R. (2021) *Identidad política, clase y masculinidad: El bigote en Argentina, de Rosas a Yrigoyen*. Instituto de Estudios Histórico-Sociales “Prof. Juan Carlos Grosso” Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Vol. 36 Núm. 1.

Insausti, S. (2010) *Selva, plumas y desconche: Un análisis de las performances masculinas de la feminidad entre las locas del Tigre durante la década del ochenta*. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 2, N.º 7.

Joanpere, M. y Morlà, T. (2019) *Nuevas Masculinidades Alternativas, la lucha con y por el Feminismo en el Contexto Universitario*. *Masculinities and Social Change*, 8 (1),44-65.

Jones, D. (2022) *Varones en deconstrucción: límites y potencialidades de una categoría imprecisa*. *Descentrada*, 6(1).

Jones, D. y Blanco, R. (2021). *Varones atravesados por los feminismos. Deconstrucción, distancia y reforzamiento del género*. Editorial UNR.

Kavanagh, D. (2004) *Ocularcentrism and its Others: A Framework for Metatheoretical Analysis*. *Organization Studies*, 25(3).

Kawulich, B. (2005) *La observación participante como método de recolección de datos*, *Qualitative Social Research*, volumen 6, N.º 2.

Katz, J. (2006) *The macho paradox*. Sourcebooks Inc.

- Kimmel, M.** (1994) *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina*. En Valdes, Teresa y José Olavarría (edc.) *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago de Chile: ISIS--FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24, pp 49-62.
- Lacombe, A.** (2006) *Para hombre ya estoy yo. Masculinidades y socialización lésbica en un bar del centro de Río de Janeiro*. Buenos Aires: Antropofagia.
- _____ (2013) *Dar cuenta de lo indecible*. En: tron, f. y flores, v. *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. La Mondonga Dark.
- Larios, S.** (2018) *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México, Paso de gato.
- Losiggio D. y Solana, M.** (2021) *Acciones y debates feministas en las universidades*. Colección: UNAJ Investiga – Estudios Iniciales.
- López, I.** (2017) *Derrida y la tragedia de la representación*. UNED. ÉNDOXA: Series Filosóficas, Nro. 40.
- Lorente Acosta, M.** (2021) *El posmachismo: trampas y resistencias contra la igualdad*, en: Fabbri, L.(compilador) *La masculinidad incomodada*, Homo Sapiens-Editorial UNR.
- Lozano, E.** (2019a) *Arde Copi*, Buenos Aires, Revista Telón de Fondo
- _____ (2019b) *Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes*, Buenos Aires, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Vol. 22.
- _____ (2013) *El teatro de entrecasa de Manuel Puig: sus cartas familiares desde una perspectiva queer*, Santiago de Chile, Revista Chilena de Literatura.
- _____ (2011) *Apuntes sobre el des-borde de los cuerpos en escena. Género y teatralidad*, Ciudad de Córdoba, Revista Caja Muda.
- Mulvey, L.** (1973). *Placer visual y cine narrativo*. Revista Screen, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Marentes, M.** (2017). *Corporalidades velcradas: la construcción de ethos discursivo en salones de chat gays*. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, n.º 24.

- Martínez, L.** (2013) *Antropología y teatro: dramatizaciones en una etnografía con niños y niñas migrantes*. Revista de la Universidad Central del Departamento de Investigaciones de la Universidad; Nómadas (Colombia); 39.
- Mattio, E.** (2018) *Veneno marica: una desarticulación de las economías emocionales homonormativas*. Conferencias de la Universidad Nacional de Córdoba, V Congreso Género y Sociedad: *Desarticular entramados de exclusión y violencias, tramar emancipaciones colectivas*.
- Mayayo, P.** (2019[2003]). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid. Cátedra
- Mérida Jiménez, R.** (2002) *Sexualidades transgresoras*. Editorial Icaria.
- Millington, M.** (2007) *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Traductora Sonia Jaramillo. Fondo de Cultura Económica.
- Minello Martini, N.** (2002) *Masculinidades: un concepto en construcción*. Revista Nueva antropología, 18(61), 11-30
- Morgade, G.** (2019, 17 de julio) *Las universidades como territorio del patriarcado*. Diario Página 12.
<https://www.pagina12.com.ar/206500-las-universidades-como-territorio-del-patriarcado>
- Muñoz, J. E.** (2020) *Utopía queer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra.
- Núñez Noriega, G.** (2016) *Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿Qué son y qué estudian?* Revista culturales, (4) 1, 9-31
- Obeid, L.** (2021) *Trabajos prácticos*. Consultado en:
<https://leticiaobeid.com/portfolio/trabajos-practicos/>
- Pavis, P.** (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato: Serie Teoría y Técnica.
- Peluffo, A.** (2013) *Gauchos que lloran. Masculinidades sentimentales en el imaginario criollista*. Cuadernos de Literatura, vol. XVII, nº 33.
- Platero, R.** (2009). *La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes*. Jornadas Estatales Feministas de Granada, Granada, España.
- Preciado, P.** (2009) *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...*, Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria. Consultado en:

<http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-delespacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado>

Rapisardi, F y Modarelli, A. (2001) *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Sudamericana.

Rodado Gómez, V. (2015) *La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid] Repositorio institucional de la Universidad Carlos III de Madrid: <https://core.ac.uk/download/pdf/44309853.pdf>

Rodríguez Ayçaguer, M. (2012) *Entre machos. Fotografía y amistades viriles en los siglos XIX y XX*. Olmo Ediciones.

Salessi, J. (1995) *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editor.

Sambade Baquerín, I. (2018) *Masculinidades, cambios sociales y representación en la cultura de masas*. Brocar Sourcebooks

Santillan Esqueda, M. (2019) *Violencia, subjetividad masculina y justicia en la Ciudad de México (1931-1941)*. Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales. Instituto Mora.

Scribano, A. (2014) *Entrevista bailada: Narración de una travesía inconclusa*. Universidad Complutense de Madrid. Intersticios, 8; 2.

Sebreli, J. (1997) *Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires*. En: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Sudamericana.

Segato, R. (2016) *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires: Prometeo.

Semán, P. y Vila, A. (2012) *Cumbia Villera or the Complex Construction of Masculinity and Femininity in Contemporary Argentina. Youth Identities and Argentine Popular Music. Beyond Tango*. Palgrave Macmillan.

Singer, M. (2019) *La autoetnografía como posibilidad metodológica (y ético-política) para el abordaje situado y en clave feminista de experiencias de exploración con la corporalidad*, 11 MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales. Vol. VI. N° 11 SIPUC. FCPyS. UNCuyo.

Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Editorial Metales Pesados

- Soulages, F.** (2020) *La obra como proceso de investigación y work in progress*, Ed. RETINA.
- Subero, G.** (2014) *Queer Masculinities in Latin American Cinema. Male Bodies and Narrative Representations*. I. B. Tauris.
- Tellas, V.** (2013) *Biodrama es la exploración de la biografía, propia o ajena, como posible material escénico*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Artísticas.
- Tena Guerrero, O.** (2010) *Estudiar la masculinidad, ¿Para qué?*, en: Blazquez, N. y Flores, F. (Comp.) *La investigación feminista: epistemología, metodología y representación social*. CEIICH UNAM.
- Torres Ayala, P.** (2010) *Espacio y tiempo: escenarios de lo masculino y lo femenino. Una propuesta de análisis*. En: Blazquez, N. y Flores, F. (Comp.) *La investigación feminista: epistemología, metodología y representación social*. CEIICH UNAM.
- Torres Lira, A.** (2021) *Cartografía del centro y la periferia del poder en las instituciones masculinizadas, el caso del Taekwondo olímpico mexicano contemporáneo*. Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos.
- tron, f. y flores, v.** (2013). *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. La Mondonga Dark.
- Valdés, T. y Olavarría, J.** (1997) *Masculinidad/es, poder y crisis*. Ed. de las mujeres FLACSO Chile.
- Vásquez Laba, V. y Palumbo, M.** (2019). *Causas y efectos de la discriminación y la violencia de género en el ámbito universitario*. Descentrada, 3(2).
- Viveros Vigoya, M.** (2002) *De quebradores y cumplidores. Sobre hombres, masculinidades, y relaciones de género en Colombia*. Colombia. Universidad Nacional de Colombia.
- Zambrano, J.** (2007) *Estéticas Camp: performances pop y subculturas "butch-fem": ¿Repetición y transgresión de géneros? Una vista propia*. Disponible en: unabistapropia.blogspot.com



bocha