

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO  
“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN**



**LA CONSTRUCCIÓN DE LA PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO BINARIO A PARTIR  
DE LA HIBRIDACIÓN DE LOS LENGUAJES ESCÉNICOS.**

**Para optar el grado de Bachiller en Formación Artística, Especialidad Teatro,  
Mención Actuación.**

**AUTORES:**

**LAYCHE GÓMEZ, NINA PENÉLOPE  
MENA PALACIOS, RAFAEL**

**ASESORA:**

**LORA CUENTAS, LUCÍA**

**LIMA – PERÚ**

**2019**

*Dedicatoria de Nina:*

*A Ofelia Gómez, mi madre, por ser una mujer admirable y por enseñarme el arte de amar.  
A mi familia, en especial a mis sobrinos, Annia y Thiago, porque quiero un mundo mejor para  
ellos.*

*A mi abuela, por sembrar en mí el mismo amor que en sus flores.*

*Dedicatoria de Rafael:*

*A mi ahijada, Camila y mis sobrinos Angello y Mariana, porque anhelo un mundo mejor para  
ellos. A Esperanza, mi abuela, por luchar.*

*Dedicatoria de ambos:*

*A las mujeres y hombres en pie de lucha por la humanidad y el respeto de todos, todas y todes.*

## Agradecimientos

Agradecimiento de Nina:

A mi maestra Luz Marina Rojas, por la sinceridad y la bondad.

A Alexis Caballero, por ser incondicional.

A mis maestros Dante, Patricia e Iván, por retarme a des-aprender e ir más allá de mi frontera.

Agradecimiento Rafael:

A Eveline Palacios y Carlos Mena, mis padres, quienes siguen creyendo y apoyándome en este largo camino de vida y de arte.

A mis hermanos, Isaac, Andrés y María José Mena Palacios, por comprender y ayudarme cuando los he necesitado.

A Mily Riper por enseñarme a perseverar, y a mis compañeros de vida, Manuel Ojeda, Joan Carrión, Caleb Saldívar, Lorena Aquino, Katherine Gallo y Juliet Pacahuala, por el apoyo incondicional y el compartir.

Agradecimiento de ambos:

A Alejandra Mory por la paciencia, apoyo, conocimientos y tener siempre fe en nosotros.

A nuestras mentoras, Lucía Lora, Yasmín Loayza y Sofía Palomino, por sus enseñanzas.

A nuestra escuela ENSAD por todos los años de formación y experiencias.

## Resumen

Este proyecto de investigación aborda la performatividad del género binario a partir de la hibridación de los lenguajes escénicos de la danza-teatro, el lenguaje audiovisual y la autorreferencialidad.

Por un lado, la danza-teatro es abordada como medio de abstracción de los conceptos preexistentes y nuevos que se imponen en los cuerpos masculinos y femeninos; simultáneamente, el lenguaje audiovisual, como referente de sistemas de poder hegemónico y la autorreferencialidad como herramienta que potencializa nuestros discursos como hombre y mujer. De esta manera, el soporte teórico de la investigación práctica analiza la multiplicidad de signos, integración de lenguajes, la simultaneidad y fragmentación como características de la hibridez en el teatro.

A su vez, la performatividad será desarrollada con los conceptos de máscaras masculinas, la cosificación de la mujer y la negación y diferenciación del género binario, entendiendo que este se construye a través de actos repetitivos que se legitiman en el sistema hegemónico heteronormado, y que corresponden a la reiteración de máscaras que los sujetos adoptamos y son reconocidos y reproducidos de manera colectiva.

## **Abstract**

This investigation focuses on the performativity of the binary gender by the hybridization of the scenic languages of dance-theater, audiovisual language and self-referentiality.

This way, performativity will be developed with the concepts of male masks, the women objectification and the denial and differentiation of binary gender, understanding that this is constructed through repetitive acts that are legitimized in the heteronormed hegemonic system, and that they correspond to the repetition of masks that we adopt and are recognized and reproduced collectively.

At the same time, about the hybridization of the scenic languages, the dance-theater is approached as a source of abstraction of pre-existing and new concepts that are imposed on male and female bodies; simultaneously, the audiovisual language, as a reference of systems of hegemonic power and self-referentiality as a tool that potentiates our discourses as a man and a woman. In this way, the theoretical support of practical research analyzes the multiplicity of signs, language integration, simultaneity and fragmentation as characteristics of hybridity in the theater.

## Índice de contenidos

Introducción .....	8
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>19</b>
<b>1.    Formulación de la pregunta.....</b>	<b>19</b>
<b>2.    Planteamiento del problema.....</b>	<b>19</b>
<b>3.    Tema.....</b>	<b>22</b>
<b>4.    Objetivos.....</b>	<b>23</b>
<b>4.1.  Objetivo general.....</b>	<b>23</b>
<b>4.2.  Objetivos específicos .....</b>	<b>23</b>
<b>5.    Hipótesis .....</b>	<b>23</b>
<b>6.    Alcances y Limitaciones.....</b>	<b>24</b>
<b>6.1.  Alcances.....</b>	<b>24</b>
<b>6.2.  Limitaciones.....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>27</b>
<b>2.1.  Cultura patriarcal.....</b>	<b>27</b>
<b>2.2.  Sistema sexo género .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3.  Construcción y performatividad de lo femenino y lo masculino: .....</b>	<b>34</b>
<b>2.3.1.  La construcción del género masculino. ....</b>	<b>35</b>
<b>2.3.2.  La construcción del género femenino.....</b>	<b>39</b>
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1.  Posmodernidad y globalización.....</b>	<b>47</b>
<b>3.2.  Teatro posdramático :: Teatro híbrido .....</b>	<b>50</b>
<b>3.3.  Hibridación de lenguajes escénicos.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3.1.  Autorreferencialidad.....</b>	<b>54</b>
<b>3.3.2.  Danza-teatro.....</b>	<b>57</b>

3.3.3. Lenguaje audiovisual.....	62
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>66</b>
<b>4.1. Análisis crítico de procesos individuales desarrollados previamente .....</b>	<b>66</b>
4.1.2. Sobre la construcción del género femenino.....	72
<b>4.2. Articulación de procedimientos.....</b>	<b>76</b>
4.2.1. Primera indagación práctica. ....	77
<i>a. Secuencia en torno a la imposición ideológica de género. ....</i>	<i>77</i>
<i>b. Secuencia en torno al género consumista. ....</i>	<i>79</i>
4.2.2. Segunda indagación práctica.....	81
<i>c. Secuencia en torno a la pasividad femenina.....</i>	<i>81</i>
<b>4.3. Análisis crítico de la puesta en escena final.....</b>	<b>83</b>
4.3.1. Descripción del espacio escénico.....	85
4.3.2. Secuencia 1: Danza de codependencia.....	87
4.3.3. Secuencia 2: El acoso.....	88
4.3.4. Secuencia 3: Exacerbación de la masculinidad.....	90
4.3.5. Secuencia 4: Reflejos.....	91
4.3.6. Secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad.....	92
4.3.7. Secuencia 6: Género consumista.....	93
4.3.8. Secuencia 7: Micro abierto.....	94
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>96</b>
Bibliografía.....	98

## Introducción

Con gran vigencia en nuestro contexto, el género se funda como una categoría de grandes y marcadas limitaciones; se conserva en las generaciones predecesoras a la nuestra como un tema controversial y se imparte a las actuales generaciones fortaleciendo imaginarios colectivos que regulan la definición de hombre y mujer dentro de un sistema binario que asume a otras perspectivas de género o diversidad sexual como conflictos de autoestima, desorientación de identidad o inmoralidad.

Los sistemas de poder que influyen en la constitución ideológica y conductual del género en la sociedad son la religión, la educación y la economía. Estas organizan reglas morales en los sujetos teniendo como fundamento relaciones de poder homo-heterosociales, en las cuales el género se construye estrictamente en sus dos variantes masculino y femenino. En esta especie de fragmentación el hombre es considerado como el sujeto de mayor autoridad dentro de esta relación social y la mujer como un sujeto complementario. En tal sentido, la praxis de este sistema cultural hegemónico se manifiesta en diferencias laborales, domésticas, represión emocional, vigilancia moral y en el consumo masivo de cuerpos masculinos y femeninos hipersexuados.

Ante esto, el presente proyecto de investigación se enfoca en la integración de lenguajes escénicos para la construcción de la performatividad binaria de género. En consecuencia, pretendemos discurrir sobre la construcción hegemónica de *lo masculino* y *lo femenino* dentro de espacios y procesos de socialización que, directa o indirectamente, hemos experimentado a lo largo de nuestra vida como hombre y mujer peruanos. Los investigadores a cargo de esta labor somos Rafael Mena Palacios y Nina Layche; el interés común nace de la mutua identificación que tenemos respecto a normativas que corresponden a un marco sociocultural y ancestralmente androcentrista en nuestro país. En seguida, explicamos las motivaciones y procedimientos individuales que devinieron en la participación conjunta de nosotros como investigadores en este proyecto:

En principio, por mi parte, yo, Rafael Mena Palacios he crecido experimentando a mi alrededor la presencia hegemónica masculina de manera perenne. A lo largo de los años, mi familia ha sido heredera de costumbres muy conservadoras respecto a la ideología, los comportamientos y todos los componentes que constituyen al género, entendiendo de manera determinante lo que se estructura para los hombres en diferencia con las mujeres.



Todos los días al volver a casa, mientras camino cansado buscando mis llaves dentro de mi mochila llena de boletos de combi, ropa, libretos y elementos para mi escena más que de cuadernos, dinero, o cualquier otra cosa que un estudiante común en mi país pueda tener, miro de reojo la iglesia al fondo de un pasaje a unas casas cerca de la mía y hago una triste señal de la cruz en mi pecho por inercia -para no sentirme tan desligado de lo que algún día me inculcaron mis padres con respecto a la religión y la importancia que tiene esta institución en mi hogar. Llego a casa, abro la puerta y la primera persona que siempre veo es al patriarca de la familia Palacios, sentado en su sillón y leyendo el *Trome*<sup>1</sup>. Lo miro, lo saludo con la misma típica frase que aprendí él en sus días como policía, y un fuerte y seco “¡Qué hay!” sale de mi boca. Me mira, trata de identificar quién llegó por el ruido de la puerta al cerrarse más que por mi voz y en segundos mientras me identifica, piensa un comentario que solo a él le causará gracia. “¿Y esa falda?” (refiriéndose a la chompa o polera que amarré por practicidad en mi cintura). Ríe. Lo miro, inclino la cabeza y lo ignoro subiendo las escaleras, dejándolo con la fraternal y calurosa compañía de las “malcriadas<sup>2</sup>” que intempestivamente interrumpí con mi llegada.

Mi abuelo es el referente más claro que tengo como representante de una generación conservadora que piensa al género masculino como el único género con autoridad y autonomía dentro del hogar. Esta convicción de ser “el hombre de la casa” le otorgaba a él un poder jerárquico simbólicamente similar a la de un rey. No obstante, este poder no es la recompensa de una batalla ganada, ni mucho menos una distinción por defender o preocuparse por su reino, sino que esta potestad ya venía junto con él como un código de barras impregnado en su género al constituir una familia. Mi madre junto con mis tías, hijas directas y herederas de estas costumbres, a pesar de los intentos de erradicar ciertos comportamientos que las volvían sumisas frente a una sociedad machista y en la lucha constante por su autonomía y libertad, no pudieron escapar de aquella herencia jerárquica que la sociedad le otorgaba inherentemente a su padre. Consecuentemente, esta práctica también repercutió en el seno de mi familia nuclear.

---

<sup>1</sup> *El Trome* es uno de los diarios más vendidos en Perú e Iberoamérica (Diario Web La Prensa, 2013). El contenido del periódico es variado –desde noticias de espectáculo y amenidades, hasta breve información de política y economía; “*Trome* envía el crimen y la nota roja a sus páginas interiores junto con secciones de belleza y salud, horóscopos de amor y sexo y columnas de chismes. Para *Trome*, el escándalo vende más que la sangre” (Mineo, 2014). La cualidad particular de este diario peruano reside en su contenido polémico y de farándula, que expone violencia, sexo y populismo.

<sup>2</sup> *Las malcriadas* corresponde a una sección presentada en la contraportada del diario *El Trome*. En esta sección se exhiben modelos mujeres en poses y descripciones hipersexualizadas. Véase en: <https://trome.pe/malcriadas>.

A lo largo de mi adolescencia y ahora a mis 24 años, tiendo a cuestionarme sobre los valores y/o componentes de lo que significa ser un “verdadero hombre” en mi sociedad. Sin embargo, al cuestionar o no obedecer la manera hegemónica de tal categorización que se le otorga al sujeto masculino, la única conclusión que me depararía como “hombre” era la de una metamorfosis homosexual.

Hace algunos años, no era consciente de cuánto estas categorías influían en mi cotidiano y creía que eran conceptos irrefutables e inclusive que iban en contra de leyes culturales, naturales y divinas. Actualmente, reflexiono sobre aquellas frases que solía escuchar y que frecuentemente se suelen mencionar a manera de advertencia a los hombres jóvenes en la familia, colegio e iglesia, y cavilo que he estado sujeto a una normativización mediado por estas instituciones que delimitan de manera hegemónica mi género. Estos reguladores de orden sociocultural se asimilan como conductas naturales inherentes a mi sexo, repercuten en mi conducta y pensamiento, y como consecuencia estructuran mi identidad. Consecuentemente, en la medida que he cuestionado estos temas, categorizo al género como constructo social compuesto a través de roles, características, sentimientos, emociones, valores y conductas que ordenan y regulan mi comportamiento.

A partir de este razonamiento, anteriormente desarrollaba una investigación individual en torno a la construcción de la masculinidad apoyado en la hibridación de lenguajes escénicos, con el propósito de cuestionar los factores determinantes en torno al hombre como ser social. De dicho proceso creativo resultó la necesidad de indagar de manera teórico-práctica en la relación codependiente de lo masculino y femenino que encuadra al hombre como agente dominante y a la mujer como sujeto pasivo. Fue entonces que, en conjunto con Nina Layche emprendimos la articulación de objetos de estudio, quien, en seguida, expone su proceso:

Pues bien, individualmente, yo, Nina Layche, desarrollaba la investigación teórico-práctica en torno la cosificación femenina escenificada a través de la articulación de espacialidades. La motivación de este enfoque partió de la identificación de subjetividades estructuradas en la construcción de *lo femenino* que delimitan la presencia de la mujer en determinados espacios sociales definidos por la domesticidad, la hipersexualización del cuerpo y el consumo masivo de ideales de belleza.

El interés por la problematización de la construcción de lo femenino se remite al recuerdo más temprano del contacto que tuve con un “espectáculo” en mi niñez. Acompañada de mi familia, solía ir a la Plaza Mayor de Pucallpa –ciudad en que nació. En este lugar el principal entretenimiento

consistía en la presentación de cómicos ambulantes, cuyas escenas vibraban de humor negro, fonomímica y personajes que comúnmente representaban la mofa sobre mujeres de belleza exuberante versus mujeres de belleza marginada y rasgos nativos. Otros típicos personajes eran hombres, algunos altos y fornidos, de peluca clara, y otros de apariencia semejante al tradicional chacarero amazónico. Los personajes en estos espectáculos representaban estereotipos en la clasificación de grupos sociales, por raza o niveles socioeconómicos; al mismo tiempo, espacios de entretenimiento como estos son también puntos sociales donde lo femenino y lo masculino se manifiestan y reconstituyen como estructuras binarias. Estos espectáculos están destinados a públicos objetivos que, a su vez, son referentes y reproductores culturales de la construcción hegemónica del género.

Evidentemente, cuando niña yo no reflexionaba al respecto y mucho menos prestaba atención a la exposición de conceptos conflictivos sobre la “cultura peruana” de la época. Para mí, era un espacio ameno tradicional, de gente riéndose de realidades vecinas. Sin embargo, ahora pienso en esos espectáculos y tengo la imagen de uno en particular:

Era un grupo de 3 personajes: la mujer, ama de casa, de apariencia desordenada, a su alrededor camisas recién planchadas, que indicaban cierta actividad doméstica de lavado y planchado. La mujer esperaba nostálgica y cansada la llegada de su marido. El marido llega y al encontrar el desorden golpea a la mujer con un periódico enrollado. La audiencia rompe en carcajadas mientras la mujer caricaturiza un llanto. El marido se quita la camisa y al dársela a la mujer, ella descubre una huella de labial rojo en el cuello.

Comienza la fonomímica, suena a todo volumen la famosa canción de Pimpinela, muy usada en estos formatos: *A esa*<sup>3</sup>. Los personajes discuten al sonido de la canción, ella lo empuja y exige respeto por su rol de esposa, él la evade y con sus movimientos describe a la amante, una mujer voluptuosa y sensual. Entonces, la amante aparece; interpretada por un hombre vestido de mujer, con peluca de cabellos rubios, boca roja y vestido rojo ajustado al cuerpo. Las mujeres se enfrentan, se jalan los cabellos; el hombre observa sentado en un sillón mientras come canchita. El público ríe, se divide en gente que apoya a la esposa y otros que apoyan a la amante, gritan adjetivos a favor y en contra de la belleza de ambas mujeres.

---

<sup>3</sup> Esta canción describe el descubrimiento de una mujer al amorío de su esposo. Ella le exige que la amante se enfrente a la situación y que demuestre su capacidad para reemplazar a la esposa en todo lo que le sirve y entrega por su marido.

Yo era una niña, siendo testigo de la irresponsabilidad moral de un hombre a su compromiso conyugal, el irrespeto de dos mujeres en sus condiciones de esposa y amante, y, además, era testigo del público burlándose sobre la misoginia, el sexismo y la violencia contra la mujer en la domesticidad, la relación conyugal y su libertad de decidir sobre sus relaciones amorosas. Este fue mi primer contacto con la absoluta normalización y –más bien- disfruté de un evento machista que violentaba a la mujer.

Lamentablemente, a lo largo de mi vida he sido testigo de acontecimientos donde muchas mujeres han vivido la trasgresión de sus derechos y su integridad física y emocional por la condición de su género. Asimismo, en lo personal, he experimentado los síntomas de la hipersexualización, violencia psicológica y acoso sexual por parte de diferentes personas y grupos, estos en su mayoría conformado por hombres. Lo más desafortunado de estas experiencias es que en ninguno de los casos recibí apoyo moral por parte de los testigos –hombres y mujeres- y, mucho menos ayuda legal por parte de la policía o alguna autoridad referente. Todo este conjunto de experiencias moviliza mi interés por abordar la problemática de género a través del arte.

Consecuentemente, encontramos vital la reflexión sobre el problema de violencia y cosificación de la mujer en la sociedad. Asimismo, esta investigación plantea la abstracción de conceptos sobre lo femenino para construir escénicamente la convergencia de mecanismos disciplinarios, opresores y hegemónicos que se ejercen sobre la mujer.

Perú es uno de los países más conservadores de la región latinoamericana y esto se manifiesta en relaciones de poder autoritarias sobre los cuerpos y las vidas de mujeres adultas y niñas. Es importante repensar la cuestión de género de manera integral, puesto que el impacto de la violencia trasciende edades y condiciones sociales, edificando subjetividades que particularizan a la mujer como un sujeto pasivo y dependiente -quien además de ser explotada por el sistema neoliberal dominante de los individuos sociales- en su condición femenina el concepto esencialista de la mujer es el servicio y pertenencia al hombre.

Es por todo lo mencionado que encontramos relevante partir del reconocimiento de la construcción de género que supone a hombres y mujeres, en roles de victimarios y víctimas respectivamente, como productos de un sistema sexista en tanto son constructos sociales. En la sociedad peruana, el problema de violencia de género trasciende territorios y niveles socioeconómicos, pues está presente en familias de sectores menos privilegiados, como también en sectores privatizados de consumo capital. Todos estos grupos humanos son influenciados por

diferentes dispositivos de comunicación e información como la internet, la televisión, la publicidad masiva, etc. Estos dispositivos contienen discursos ambivalentes sobre la construcción de lo femenino y masculino, fortaleciendo entonces la idea del género como un constructo de carácter binario.

Un ejemplo de esto se da en la difusión de acontecimientos, burlescos o dramáticos, donde las mujeres son acosadas o violadas sexualmente, muchas otras asesinadas por sus parejas o amigos y los hombres representados exacerbando la virilidad, fuerza y poder. Estas situaciones extremas no deslegitiman que, en esos mismos medios de comunicación, otras mujeres exhiben sus cuerpos como mercancía de consumo masculino, y hombres y mujeres son cómplices de realidades televisivos en donde se difunden infidelidades, videos íntimos, desnudos, entre otros. Estos contenidos refuerzan el discurso hegemónico de sus cuerpos como objeto de explotación para el disfrute de una sociedad que minimiza el problema de violencia de género que atraviesa.

Por tanto, establecemos en esta investigación un espacio de reflexión sobre diferentes mecanismos sociales de poder que controlan y construyen la individualidad femenina y masculina culturalmente. No obstante, con lo mencionado no buscamos exponer un punto radical sobre la mujer y el hombre en la sociedad; reiteramos el reconocimiento sobre formas de opresión que son normalizadas en tanto son formas de convivencia que determinan la forma de relacionarnos. En esta investigación construimos escénicamente la repetición de roles de género masculino y femenino a través de la hibridación de lenguajes escénicos que desarrollan el sentido y función del hombre y la mujer en las relaciones que establecen.

En seguida, expondremos la relación de tesis, proyectos y documentos académicos vinculados con la presente investigación. Asimismo, es importante agregar que no fueron encontradas investigaciones académicas que traten estrictamente la integración de los temas de interés.

En principio, respecto a la **performatividad del género binario**, fue importante indagar en antecedentes académicos de la materia artística y teatral que analicen y sustenten diferentes factores que determinan la construcción de lo masculino y lo femenino: por un lado, la mujer como agente pasivo y activo en la domesticidad, la familia y como objeto de consumo estereotipado; por otro lado, la exacerbación de la masculinidad en su negación de sensibilidad y la presencia de la fuerza y poder como características fundamentales del hombre como sujeto social.

Primero, en el artículo *Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía* (2016), Daniela Cápona analiza el panorama teatral chileno en cuanto su repertorio en temas de género y feminismo. La autora profundiza el pensamiento sobre diversas obras y propuestas teatrales que cuestionan “el artificio de lo femenino” producto del sistema género-sexo, según el cual, la cultura moldea las significaciones y representaciones de lo masculino y lo femenino. Al respecto, en Chile, según recuenta la autora, diversas compañías critican y emprenden la deconstrucción del género, y, puntualmente, lo que significa ser mujer en oposición a lo que significa ser hombre: sacrificada, melancólica, bella, chismosa, sensible y sumisa. Cápona apoya la importancia de estas manifestaciones desde la teoría feminista que propone también el desmantelamiento de discursos legitimadores, puesto que “la feminidad no existiría sino en su ejecución, en la puesta en cuerpo de una serie de códigos gestuales que deben realizarse, tal como las acciones físicas deben ejecutarse en escena para existir y significar” (p. 69).

Consideramos la propuesta de Cápona en tanto expande la reflexión sobre el pensamiento respecto al género y su poetización o crítica en el hacer teatral. Precisamente, nuestra investigación predispone el análisis sobre *lo femenino* entendiéndolo como un constructo cultural, un artificio que funciona a modo de entrenamiento –o moldeamiento, si se prefiere- de la subjetividad de mujeres y hombres, pues estos también son construidos en tanto individuos sociales en relaciones de poder hegemónicas androcentristas.

Así mismo, en *Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina* (2006), la autora Tatiana Sardá desarrolla el análisis sobre la evolución de la «imagen y representación de la mujer» en la pintura y contemporáneamente también en la fotografía, las instalaciones y el performance. Se enfoca en los conceptos que definen belleza, pureza, matrimonio en la mujer desde el arte renacentista versus el arte actual, conceptos que resumen la idea mitológica y religiosa de la mujer por un lado en la vanguardia renacentista “no como ser humano, sino como un símbolo” (pp. 9 - 10), y por otro en el arte visual actual como la representación y crítica del estereotipo de la mujer bella, esbelta, adinerada y caucásica, la voz ante la opresión que, como señala la autora, “tiene una base social y política que la determina, imponiendo roles a las mujeres y a los hombres, lo femenino y lo masculino (...)” (p. 23).

Lo vital de esta investigación refiere a la relación codependiente entre lo masculino y lo femenino en la representación que el arte tiene de la realidad. Es decir, el sistema que define la

representación del género femenino a partir de la mirada de lo masculino, que a su vez es el consumidor fundamental del cuerpo expuesto.

Aparte, en el artículo de investigación artística *Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano* (2018), la socióloga y actriz Laura Silva, indaga en el lugar que el cuerpo tiene en la teatralidad colombiana y su narrativa de lo político: “la acción política que es enunciada, manifestada y expresada a través del cuerpo y la participación” (p.79). Esta investigación reflexiona sobre la teatralidad entendiendo al cuerpo como espacio y objeto, continente y lenguaje activo desde la acción y su sentido de “denuncia, resistencia, poderes y legitimación (...) no tiene una definición estrictamente tangible, más bien es poética y construida desde y para los cuerpos” (p. 84).

Resulta imprescindible la reflexión de la mencionada investigación respecto al cuerpo como agente político, dado que en nuestra investigación proponemos al cuerpo como espacio o lugar donde se inscriben conceptos, y se practica la experiencia y manifestación de la idea cultural que moldea la materialidad y subjetividad de los individuos sociales. En tal sentido, lo relacionamos con la presente investigación no solo como símil del planteamiento, más bien como consecuencia de la movilización artística y creadora en Latinoamérica; es decir, la conexión se encuentra en la significación poética que se entrega al cuerpo en tanto espacio de discursos de la política de toda una región que vive problemáticas sociales, económicas, de violencia y resistencia.

Por último, incluimos dentro de este contenido, al artículo *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres invisibles* (2002), Patricia Márquez define al cuerpo femenino desde la posmodernidad, como el espacio de inscripciones culturales y sociales, y por tanto, entiende al cuerpo femenino en el arte contemporáneo como espacio propio de proyecciones revolucionarias contra discursos legitimadores androcéntricos. La autora detalla en el contenido, la descripción de algunas propuestas artísticas de iniciativa feminista, que integran disciplinas de bodyart, artes visuales, danza y arte conceptual. El artículo es importante para esta investigación en tanto es referente de las manifestaciones que suceden en Latinoamérica respecto al tema de género y el entendimiento del cuerpo como objeto y espacio.

No obstante, nos es pertinente mencionar al lector sobre la escasa producción académica teatral que investigue estrictamente el tema en cuestión. Sin embargo, la construcción y performatividad del género binario ha sido también abordada por teatrólogos, pensadores del teatro o teatristas en nuestro país, y su práctica en el hecho escénico. Esto es un indicador y registro de

que, a nivel de producción, dramaturgia y dirección existe una fuerte preocupación por exponer en las salas de teatro limeñas y de provincias obras o intervenciones que se manifiesten sobre los estrictos roles de género y las consecuencias que estos causan en los sujetos.

De este modo, en relación a este contexto, mencionaremos algunas obras teatrales que en su mayoría enfatizan y cuestionan de manera transversal la construcción de un género en específico, y que comparten el interés por reflexionar o repensar la composición del género como tal. Por lo que respecta solo algunas de las obras teatrales que enfatizan y cuestionan la construcción de la masculinidad en el hombre son: *Más allá del borde* (2006), *Escuela para hombres* (2014), *Los Regalos* (2017), *Exhumación* (2018), *Los inocentes* (2018), *San Bartolo* (2018), *Orlando* (2019), y *Como hombre* (2019).

Por otro lado, en el caso del género femenino se han presentado más obras teatrales que problematizan sobre los roles que cumple la mujer en los diversos espacios que habita, tales como: *La Alondra* (2017), *Quédense cerca de mí* (2017), *AntígonaS* (2018), *La señora de los ahogados* (2018), *La sonrisa del niño araña* (2018), *Casa de muñecas* (2018), *Fuente ovejuna* (2019), *Yerma* (2019), *Hedda* (2019), *Locas* (2019). Además, existen otras manifestaciones performáticas organizadas por colectivos feministas y teatrales que se manifiestan a través de intervenciones públicas, tomando posición frente a las circunstancias políticas de violencia de género como asesinatos de mujeres, liberación de asesinos, acosadores o violadores, la promoción de la ley del aborto y el enfoque de género.

Ahora bien, respecto a la **hibridación de lenguajes escénicos**, nos apoyamos en trabajos académicos que tratan sobre las cualidades de espacio y la intervención y relación de los cuerpos y objetos sonoros, musicales y multimediales. Tales documentos orientan el análisis en torno al espacio y el cuerpo como signos poéticos, continentes de sentido y de carácter fragmentado y simultáneo.

Primero, en *La producción artística del espacio: Cuerpo, mediación y escenografías* (2015), Camilo Lozano expone la ‘mediación’ como la manera en que el espacio es generado por la presencia y acción de los cuerpos. El autor concluye que “la escenografía tiene en su base la práctica combinatoria de elementos ajenos a los límites físicos del espacio en el cual se despliega, contando con las corporalidades obligatoriamente cambiantes, sucesivas y volátiles, ejercidas por la corporalidad del actor” (p. 189). Según estas observaciones, entendemos también la cualidad



híbrida que se instaura en el devenir escénico a través de la multiplicidad de significaciones que experimenta tanto cuerpo como el espacio escénico de manera complementaria.

Por nuestra parte, en relación a la presente investigación, en el trabajo práctico abstraemos, a partir de la corporalidad y el movimiento, diferentes espacios que habitan los cuerpos masculinos y femeninos, espacios que dan cuenta de las relaciones de poder establecidas entre género y lo cultural. De tal manera, a partir de la dinámica del cuerpo y los objetos con que se relacionan los cuerpos actantes también fue posible profundizar en la ambivalencia de la cosificación y la exacerbación de la masculinidad en la performatividad volitiva y naturalizada de la mujer como objeto y el hombre como sujeto de poder. Tal ambivalencia se materializa a partir de imágenes corporales que definen al cuerpo y el espacio como continentes híbridos, de carácter heterogéneo.

Ahora bien, una de las medidas que fundamentan la hibridez en el acto escénico es la liminalidad. Esta característica se instaura en el acontecimiento a partir de las capas de significaciones y experiencias que generan las naturalezas físicas y poéticas de los cuerpos, medios y signos en el espacio.

Correlativamente, Galia Arriagada Reyes, por ejemplo, en su tesis *Performance Intersticio e Interdisciplina* (2013) plantea el desarrollo de la liminalidad entre las artes visuales y el teatro, a partir de la convergencia de ambos lenguajes artísticos para desarrollar el performance. La autora apoya su estudio en Víctor Turner e Ileana Diéguez con respecto a la liminalidad, utiliza esta característica como una zona transdisciplinar y a su vez de hibridación que generan modalidades diversas dentro del campo artístico. Arriagada, a la vez, postula que “La Performance se ubica en aquel intersticio que da lugar a un espacio alternativo, porque instaura una experiencia entre dos mundos: la realidad y la ficción debido a la apropiación espaciotemporal del entorno, lo que ocasiona un escenario propicio para alguna acción artística” (p. 35).

La autora focaliza su estudio en dos performers chilenas para poder sustentar lo interdisciplinar e intersticial planteado en el performance y termina concluyendo afirmando que el performance “al admitir el estado de transición, se permite deambular por diversas disciplinas, es decir, contiene una cualidad Interdisciplinar, ya que atraviesa sin escrúpulos los márgenes, al mismo tiempo abruma los códigos operacionales del arte, manteniéndose involucrada y distante a la vez, es decir, interviene en tanto modifica, sin embargo, se aparta al insinuarse lo fijo, manteniéndose en lo híbrido.” (p. 105).

En este sentido, los planteamientos de la investigación desarrollada por Arriagada, tienen relación con los del presente proyecto en tanto particulariza las cualidades liminales que experimenta el cuerpo y el hecho escénico en su carácter interdisciplinar. Específicamente vinculamos esta reflexión con nuestro trabajo por la hibridación de los lenguajes audiovisuales y los lenguajes teatrales que convergen entre sí para generar modalidades diversas dentro de la composición escénica, hibridación que fundamenta la dimensión liminal de las escenas por la acción y resignificación del cuerpo en los microespacios que desarrollan la performatividad de género binario.

Por otro lado, Iván Insunza Fernández propone en su tesis llamada *Presencia, liminalidad y apertura para una relación teatro-documento* (2017) una investigación entre la factibilidad de pensar la presencia, la liminalidad y la apertura como modo de ingreso para pensar una relación teatro-documento. El autor ha trabajado con nociones como documento, archivo y transmedialidad, los cuales ha desarrollado teóricamente y a nivel escénico en *Carne de cañón* del Colectivo de Arte La Vitrina y *Cuerpo*.

Dichos montajes problematizan la presencia en escena, además de la liminalidad entre lo estético y lo político a través de documentos y recursos transmediales que confluyen entre la danza, la música y el teatro. En palabras del autor: “se propone pensar la liminalidad, tanto como perspectiva de análisis del acontecimiento teatral y su carácter ritual, como también otras posibilidades de pensar sus fronteras disciplinares y la puesta en tensión de una estructura dicotómica para cavilar las relaciones entre ficción y realidad, actor y personaje, estética y política...” (p. 3).

# CAPÍTULO I

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1. Formulación de la pregunta

¿De qué manera la hibridación entre los lenguajes escénicos construye la performatividad del género binario de los sujetos en *Reflejos*, versión libre?

### 2. Planteamiento del problema

La presente investigación indaga en la integración de lenguajes corporales, audiovisuales y autorreferenciales para la creación de una puesta en escena entorno a la performatividad de los géneros masculino y femenino. El punto de partida de este proyecto se establece en las versiones libres de las obras *El arcoíris en las manos* y *La mujer sola*, desarrolladas previamente por nosotros, Rafael Mena y Nina Layche respectivamente de manera individual. Dichas obras problematizan la construcción del género a partir de características hegemónicas como la heteronormatividad, diferenciación sexual y estereotipos de género implantados en la cultura a través de los personajes Revolver y María.

Por una parte, la obra *El arcoíris en las manos* (2015), aborda temas y personajes marginales pertenecientes a la comunidad LGTBIQ+, y lo que pretende es denunciar la falta de oportunidades laborales, económicas, sociales y políticas ante la discriminación, homofobia y estigmatización de este grupo minoritario. No obstante, el enfoque del proceso individual consistió en la reflexión en torno a la exacerbación y dominación masculina, puntualizando en el personaje Revolver, puesto que en él se presentan conceptos culturales vigentes impuestos sobre lo masculino tales como el poder, la virilidad, violencia, rudeza y autonomía, y que se vincula de manera binaria con el género femenino, al cual se le atribuyen características de inferioridad.

Tal enfoque ahondó en el cuestionamiento sobre ¿Qué es la masculinidad? ¿En base a qué, quién o quiénes se compone el género masculino? ¿Es el género solo binario? ¿Aún existe un género masculino hegemónico y obligatorio en la sociedad en la que vivimos? ¿Existen otros tipos de masculinidades? Entonces, resultó imperativo indagar en la perspectiva social de mayor abarcamiento: ¿Cómo se construye el género masculino?

Por tanto, inicialmente la investigación individual fue apoyada en el análisis de lo que Enrique Gil (2005) entiende como máscaras masculinas: al desarrollo de una identidad en el sujeto hombre por el cumplimiento de roles que designan patrones de comportamiento que se modifican

en la medida en que el sujeto identifique los límites de la categoría de género masculino. Esto quiere decir que, para la constitución de su género -que se le ha asignado inherentemente por su sexo- trabaja en un collage de imágenes y referentes masculinos en torno a otros sujetos, siendo aprobados por este sistema de poder regulador que designan qué pertenece a esta categoría determinante y qué no:

Para llegar a ser un hombre, en el sentido masculino del término (...) hay que aprender a serlo, tras un incierto proceso de desarrollo de las propias capacidades, potencialmente masculinizantes. Y semejante construcción personal de la masculinidad está regulada por códigos culturales impuestos por la interacción con los demás, ya sean estos nuestros progenitores, nuestras parejas, nuestros amigos o nuestros rivales. (pp. 15 – 16).

La resolución práctica de esta tesis consistió en la hibridez entre teatro danza y multimedia para desarrollar la relación fragmentada que tiene el cuerpo con el sistema predominante. Es decir, la multimedia fue abordada como el código que refería a instituciones o sistemas de poder que instauran conceptos sobre el cuerpo y que modifican sus estados y comportamientos, mientras que a través del teatro danza el cuerpo se expresaba en oposición a la construcción hegemónica. De tal manera, la investigación se orientó a la hibridación fragmentada entre cuerpo y multimedia para desarrollar el conflicto entre el cuerpo masculino y los conceptos culturales impuestos sobre él. No obstante, tal enfoque precisaba de la vinculación con su género opuesto y complementario, ya que la materialización concreta de los cuerpos masculino y femenino fortalece y limita las características determinantes de cada uno, correspondiendo así su relación binaria hegemónica y diferenciada.

Por otra parte, respecto al abordaje del monólogo *La mujer sola*, nació de la iniciativa de indagar en un personaje que refiera a la divergencia entre los deseos sexo-afectivos y deberes morales que construyen a la mujer como individuo social en sus roles de madre, esposa y ama de casa. Particularmente, el análisis sobre tal divergencia correspondía, además, a la iniciativa de construir escénicamente relaciones entre el cuerpo y el espacio en función a la extrapolación de dimensiones internas del personaje a través de la alteración del movimiento y la abstracción extracotidiana de la acción.

En tal sentido, el monólogo *La mujer sola* (1990), fue abordado por su crítica a la inherencia de la mujer a lo doméstico y su sometimiento al consumo masculino, según el cual, la mujer es una especie de objeto funcional y meramente pasivo para distintas y definidas tareas, pues en el personaje María se edifica la idea cultural de la abnegación femenina: “todo lo que tiene dentro de su familia no es lo más importante: ser tratada como una persona, un individuo y respetado como tal, y no ser usada como un objeto sexual o solo una ama de casa” (Fo & Rame, 1990). Esta suerte de conflicto del personaje emprendió la indagación sobre las formas en que el cuerpo transitaba por diferentes espacios sociales que discurrían en la fragmentación y pasividad de la mujer, pues en cada uno de ellos, debe corresponder a patrones de comportamiento y pensamiento ya determinados.

Sin embargo, este procedimiento encasillaba el hecho escénico en función estricta con el personaje María y limitaba el enfoque teórico respecto a la problemática del género femenino, puesto que generalizaba la situación de la mujer global en un personaje específico delimitado por la dramaturgia original. Consecuentemente, no se lograba particularizar en los espacios *femeninos* de manera diferenciada; el cuerpo no cumplía relaciones determinantes con el espacio y la investigación práctica no podía desarrollarse de manera eficiente. En tal sentido, el proceso se reorientó a la recontextualización de las características de lo femenino, desligando la investigación de la vida del personaje y problematizando las funciones disciplinarias y morales que son reproducidas de manera activa por la mujer, puesto que, como individuo social la mujer es producto y servicio de consumo masculino, pero, además, por su cualidad ambivalente no deslegitima su agencia cosificante sobre sí misma.

Hasta tal punto, era necesario indagar en otros códigos y lenguajes escénicos que se integren al cuerpo para el desarrollo y particularización de los espacios femeninos de carácter fragmentario, así mismo de apoyar el sentido de la construcción genérica de la mujer en función codependiente con el hombre puesto que las funciones pasivas y activas sobre las que es cosificada corresponden a su relación binaria con la construcción de la masculinidad hegemónica. Por ende, en correspondencia a tales requerimientos, ambas investigaciones fueron integradas para la profundización y desarrollo de la construcción codependiente entre lo masculino y lo femenino, particularizando en la construcción híbrida del sujeto por las características de la fragmentación y simultaneidad, propias de la posmodernidad cuyos procesos globalizadores influyen directamente en la identidad, y por tanto en el género, del hombre y la mujer. Entonces, reflexionamos sobre la

construcción hegemónica de lo masculino y lo femenino, pero también emprendemos el cuestionamiento sobre las características ambivalentes del sujeto contemporáneo en tanto la constitución de su identidad es el resultado tanto de la ruptura de discursos legitimadores como de la conservación de los mismos.

Además, en esta investigación planteamos para la indagación y articulación de la danza-teatro, el lenguaje audiovisual y la autorreferencialidad. Por un lado, la danza-teatro es abordada para abstraer los conceptos preexistentes y nuevos que se imponen en los cuerpos masculinos y femeninos; simultáneamente, el lenguaje audiovisual, como referente de sistemas de poder hegemónico y la autorreferencialidad como herramienta que potencialice nuestros discursos como hombre y mujer.

De esta manera, el soporte teórico de la investigación práctica dialoga entre los conceptos desarrollados por Hans Lehmann, Patrice Pavis y Alfonso de Toro, quienes analizan la multiplicidad de signos, integración de lenguajes, la simultaneidad y fragmentación como características de la hibridez en el teatro.

No obstante, es importante mencionar que en esta nueva versión nosotros no abordamos las obras ni los personajes antes mencionados, pero rescatamos la problematización sobre la construcción de género que estos plantean a través del cuestionamiento de la heteronormatividad, diferenciación sexual y estereotipos de género implantados en nuestra cultura. Esto porque nos moviliza desarrollar un discurso propio en correspondencia a conceptos sociales que están siendo cuestionados en nuestro país.

Para concluir, la reflexión teórica será abordada a partir del concepto de performatividad desarrollado por Judith Butler, quien entiende que el género se construye a través de actos repetitivos que se legitiman en el sistema hegemónico binario heteronormado, y que corresponden a la reiteración de máscaras que los sujetos adoptan y son reconocidos y reproducidos de manera colectiva (Butler, 2007). A su vez, la performatividad será desarrollada con los conceptos de máscaras masculinas, la cosificación de la mujer y la negación y diferenciación del género binario, conceptos apoyados en Enrique Gil, Marcela Lagarde, Natasha Walter y Raewyn Connell.

### **3. Tema**

La construcción de la performatividad del género binario, a partir de la hibridación de lenguajes escénicos.

## **4. Objetivos**

### **4.1. Objetivo general**

Constituir la performatividad de género masculino y femenino en espacialidades fragmentadas y simultáneas mediante la hibridación de lenguajes escénicos.

### **4.2. Objetivos específicos**

- Componer los comportamientos físicos de los sujetos masculino y femenino a través de la danza-teatro, enfatizando en los conceptos inscritos sobre sus cuerpos.
- Fragmentar la línea tempo-espacial de los cuerpos poéticos a través de la autorreferencialidad con acciones simultáneas y/o secuenciales.
- Constituir el lenguaje audiovisual como dispositivo regulador de poder de los géneros masculino y femenino a través de la sucesión de imágenes, videos y la voz electrónica.

## **5. Hipótesis**

Dado que en la obra *Reflejos*<sup>4</sup> en la que se presentan a sujetos sociabilizados y normativizados por sistemas de poder que constituyen de manera hegemónica al género masculino y femenino en el hombre y la mujer respectivamente, nosotros proponemos que, a través de la hibridación entre los lenguajes audiovisuales, la danza-teatro, y la autorreferencialidad se construirá la performatividad del género binario.

Por un lado, la danza-teatro es abordada como medio expresivo de los cuerpos construidos según determinaciones culturales en torno al género binario. Según este enfoque, indagamos en el cuerpo poético como signo de las relaciones diferenciadas entre hombres y mujeres a través de las secuencias fragmentadas, y, también, como signo de complementariedad entre los mismos a través de la sincronía. Simultáneamente, el lenguaje audiovisual, como referente de sistemas hegemónicos de poder, lo abordamos en la proyección y sucesión de imágenes y clips evidenciando el sometimiento de los sujetos ante el impacto publicitario global que construye el

---

<sup>4</sup> Nuestra puesta ha sido creada a partir de exploraciones previamente desarrolladas de manera individual en torno a las obras *El arcoíris en las manos* de Daniel Fernández y en *La mujer sola* de Darío Fo y Franca Rame. No obstante, si bien actualmente no tomamos en consideración personajes, textos o situaciones de estas obras, rescatamos los aciertos que nacieron de ellas en torno a la construcción de lo masculino y femenino, aspecto que fundamenta nuestra investigación actual.

género binario. Por último, la autorreferencialidad como herramienta que posiciona y potencializa nuestros discursos como hombre y mujer en torno a estas características determinantes y ambivalentes de nuestro género.

## **6. Alcances y Limitaciones**

### **6.1. Alcances**

Esta investigación pretende estudiar solo desde una perspectiva social y cultural la construcción del género masculino y femenino a través de composición de cuerpos poéticos<sup>5</sup> y sujetos autorreferidos, quienes evidenciarán, en primera instancia, las condiciones preexistentes de su género establecidas por los diversos sistemas reguladores de poder que han estandarizado y hegemonizado esta categoría. Así mismo, nos es pertinente estudiarlo bajo el contexto posmoderno en el que están sumergido los sujetos, para poder comprender su construcción heterogénea e híbrida.

### **6.2. Limitaciones**

Una de las grandes dificultades que tuvimos al abordar esta investigación fue articular la teoría con a la práctica, puesto que la forma en que pensábamos los lenguajes y signos no lograban complejizarse de manera óptima en el hecho escénico. Consideramos esto, dado que a lo largo de nuestra formación a en la escuela desarrollamos más habilidades creativas en torno al teatro de características aristotélicas y no el teatro posdramático lo cual ha limitado nuestra percepción teórico-práctica a la vez que ha motivado también nuestra iniciativa de explorar mayores posibilidades de creación que respondan a nuestro contexto artístico y social.

Asimismo, la carencia de espacios o salas de ensayo y de presentación adecuadamente acondicionados también ha restringido nuestro proceso de experimentación, puesto que en muchas oportunidades hemos tenido que compartir espacio pequeño con otros investigadores de nuestro ciclo, desistir de ensayos y tener cortos tiempos de exploración sobre los lenguajes que abordamos.

## **7. Justificación**

Demostrar la construcción del género masculino y femenino a través del teatro atribuye una tarea necesaria y, más aún, obligatoria en nuestro contexto, ya que a lo largo de estos años los estudios académicos y/o teatrales generados en Perú sobre este tema son muy escasos. Esto puede

---

<sup>5</sup> Entendemos por *cuerpo poético* como la materia extracotidiana presente en el acontecimiento que difiere de la realidad cotidiana. (Dubatti, 2010).



deberse a la predominante naturalización de la ideología respecto a la inherencia de lo social a lo biológico, en tanto determina la relación sexo-género en los individuos.

En el ámbito teatral peruano, pretendemos contribuir a la desdelimitación del teatro como un sistema semántico cerrado. El teatro peruano al igual que el género es una categoría limitada; como producto artístico está constituido por ciertos componentes que lo definen solo como medio de entretenimiento y lo reproducen de manera convencional en la mayoría de los casos. Ante tal situación, indagar en la integración y poetización de diversos códigos y discursos escénicos motivan también el trabajo práctico de esta investigación. Pero, sobre todo, nos es relevante sistematizar de manera investigativa el conocimiento y experimentación sobre la composición escénica.

Por ende, optamos por la realización escénica desde una estética híbrida, en tanto entendiendo las características des-jerarquizantes y heterogéneas de la hibridez, nos permite problematizar en conjunto las cuestiones determinantes de la construcción y performatividad del género binario, que también se supone jerarquizante y ambivalente.

Este aspecto es precisamente objeto sustancial del proyecto que desarrollamos, pues encaminamos el entendimiento de las dinámicas del cuerpo y las relaciones que establece con todo lo que le rodea, para reflexionar también sobre las relaciones fragmentadas y codependientes del hombre y la mujer. Por lo tanto, a partir del trabajo sobre el cuerpo, indagamos sobre la abstracción y materialización de los factores que construyen y se desenvuelven en la masculinidad y feminidad de los cuerpos poéticos respectivamente; así mismo, a través de estos en su acción en el espacio, materializamos el sentido de la subjetividad humana social y reflexionamos sobre la condición esencialista de la mujer y el hombre.

Sobre la misma vertiente, en la investigación resaltamos el enfoque sobre el cuerpo y el movimiento como elementos fundamentales del discurso del personaje porque identificamos la necesidad de reflexionar sobre la consciencia del cuerpo en el trabajo humano y actoral. En consecuencia, en el trabajo práctico apelamos a la resignificación integral del cuerpo a partir de la premisa contrastante de la fragmentación. Esto no es una decisión súbita, pues nace en consideración con restablecer la consciencia sobre el sujeto a partir de la consciencia del cuerpo y los cuerpos cohabitantes.

En tal sentido, la investigación sobre el movimiento y la consciencia es también una vía para dimensionar a los personajes en su posibilidad de reintegrarse: técnicamente, elaboramos medios

y recursos físicos corporales como una estructura interconectada que permite el flujo del movimiento. Simultáneamente, la construcción y estudio de la acción expuesta desde la materia teatral toma relevancia, en tanto permite reflexionar a nivel práctico y teórico sobre las posibilidades de discurso del cuerpo poético apelando al lenguaje no estrictamente verbal.

## **CAPÍTULO II**

### **PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO BINARIO**

En el presente capítulo desarrollamos el eje de contenido de nuestra investigación, enfatizando en las características que definen las formas en que el género binario se construye y performa bajo estándares hegemónicos del sistema sexo-género. Para tal objetivo, en principio, nos es imperativo exponer nuestro entendimiento en torno a la *performatividad* como constitución de actos repetitivos de los sujetos que son reconocibles en el colectivo y que los definen como masculino o femenino respectivamente, lo cual involucra relaciones estrictas de poder que jerarquizan, diferencian y complementan al hombre y la mujer en la sociedad. Estos conceptos serán desarrollados en adelante a partir de la mirada sobre la organización patriarcal que delimita al sistema sexo-género sobre el cual performan los sujetos hombre y mujer.

#### **2.1. Cultura patriarcal**

El patriarcado desde nuestra perspectiva social consiste en el liderazgo de una organización regida por la autoridad que ejerce el patriarca a través de órdenes y roles que los integrantes de una familia o comunidad determinada deben de cumplir. Esta unidad ejecutora se encarga de la resolución y organización de todas aquellas necesidades básicas que un grupo humano requiera (alimentación, cuidado, protección y reproducción).

Culturalmente este concepto toma posición a partir de prácticas en las cuales el hombre es cabeza y autoridad de grupos humanos diversos en espacios sociales de muchos tipos; tal es el caso de mayor presencia de hombres en sectores políticos y económicos de varias naciones del mundo, como también es mayor el grado de autoridad que ejerce el hombre en la familia, a quien se le atribuyen sabiduría, conocimiento, poder y decisión dentro su hogar.

En correspondencia a esta jerarquía y autoridad, que ha predominado durante siglos en la institución familiar, diversas teorías divinas, corrientes naturalistas e instituciones socioculturales enablaron características que perpetuaban el poder en beneficio de los hombres, considerado racional y autónomo. De esta manera, tal influencia estableció la correlación determinante entre hombres y mujeres a partir de la jerarquización entre el dominio del hombre y la sublevación de la mujer.

Bajo la dominación masculina, el factor común de la mujer en la sociedad está arraigado y delimitado a sus funciones bio-reproductivas, mientras que el hombre ha sido dominante de causas

sociales a partir de la idea simbólica de su masculinidad adherida a la *razón* y el *poder* de controlar a la masa (Amorós, 1991). En tal construcción opuesta, lo masculino y lo femenino son “hitos de actividad humana diferenciados, que al unísono caracterizan, en la ideología dominante, la humanización diferencial de la especie” (Lagarde y de los Ríos, 2005, p. 81).

Esto en referencia a que, según la cultura patriarcal, si uno nace hombre está designado al trabajo, la protección, liderazgo y abastecimiento económico y alimenticio de la comunidad o familia que forma. Por el contrario, una mujer vendría a ser el agente determinado a la reproducción y perpetuación de la especie en complementación al hombre; desarrollando así la codependencia entre estos dos individuos, reafirmando la analogía amo y esclavo, subordinante y subordinado, dominante y dominado. Respecto a esto, según Gerda Lerner, en su libro *La creación del patriarcado* (1990) menciona que:

El patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó casi 2.500 años en completarse. La primera forma del patriarcado apareció en el estado arcaico. La unidad básica de su organización era la familia patriarcal, que expresaba y generaba constantemente sus normas y valores. (...) Las funciones y la conducta que se consideraba que eran las apropiadas a cada sexo venían expresadas en los valores, las costumbres, las leyes y los papeles sociales. (p.57).

En Perú, es posible hablar de *cultura patriarcal* en tanto las prácticas sociales presuponen diferencias entre hombres y mujeres, establecidas por características que “definen” sus géneros. En tal sentido, lo masculino corresponde la autoridad del grupo humano, mientras lo femenino es complementario y sinónimo de fragilidad e inferioridad. Muchos de los casos de violencia familiar en nuestro país, se justifican en las condiciones de género femenino y masculino como sujetos pasivos y activos respectivamente. Un claro ejemplo de tal dinámica fragmentaria es posible de reflexionar en los siguientes resultados de los estudios publicados en el 2016:

Entre las principales creencias que apoyan la violencia contra la mujer se consideró que el esposo o pareja, siempre debe ser el jefe del hogar y quien represente a su familia (56,3%), toda mujer debe cumplir primero su rol de madre,

esposa o ama de casa y después realizar sus propios sueños (54,7%), en todo hogar se necesita a un varón para que ponga orden y disciplina (46,2%). Entre las actitudes más arraigadas en la población figura que si una mujer no atiende a su esposo o pareja o no cumple con sus deberes del hogar, merece ser reprendida por su esposo o pareja (45,5%), a fin de evitar discusiones en el hogar, la mujer debería ceder (43,9%), la mujer no puede tomar decisiones sin el permiso de su esposo o pareja (34,9%), entre otros. Con respecto a los principales imaginarios prevaleció que el amor y la paciencia de la mujer, tarde o temprano harán que su esposo o pareja deje de ser violento (55,7%), una mujer que se viste provocativamente está buscando que la acosen sexualmente (43,8%). (INEI).

Tales cifras son indicadores de relaciones de poder definidas por el patriarcado, según el cual, el hombre resulta ser sujeto de mayor libertad y poder sobre el grupo humano, teniendo incluso una especie de justificación sobre actos violentos que pueda realizar en contra de las mujeres, quienes a su vez presuponen el rol de la víctima y “cómplice” por su cualidad de pasividad.

En relación a esto, desarrollamos a nivel escénico una composición en la que evidenciamos la convergencia entre la pasividad de la mujer, la dominación del hombre y la formas en la que ambos sufren la construcción hegemónica de sus relaciones, puesto que a partir de la mirada patriarcal víctima y victimario son construidos por la misma sociedad<sup>6</sup>.

Como mencionamos anteriormente, esta escala de primacía entre hombres y mujeres no solo fue reforzado, aceptado e interiorizado de manera social por los sujetos en el seno familiar, sino que también se han instaurado de manera ideológica formando brechas de género a través de instituciones como la política, la educación, la religión y salud pública, las cuales reafirman la fragmentación y la desigualdad de derechos sustentando su génesis dentro del sistema sexo-género de cada sujeto.

En nuestro país, la participación de mujeres versus la participación de hombres dentro de la política es también indicador de la desigualdad que fundamenta el pensamiento patriarcal, en tanto la autoridad no es compartida de manera equitativa. Desde 1956 hasta el 2018, la cantidad de mujeres electas para el parlamento nacional peruano no superan el 29,2%; teniendo en las

---

<sup>6</sup> Véase en Capítulo IV: Secuencia 7: Micro abierto (p. 91).

últimas elecciones (2016 – 2021) la diferencia total de 37 mujeres congresistas versus 93 hombres. Mientras que, en el Poder Ejecutivo, la última información actualizada en 2018<sup>7</sup>, marca la diferencia de 26,3% de mujeres ministras versus 73,7% de hombres ministros.

Ahora bien, dentro de estas costumbres y leyes, el poder moral remite a los principios de las civilizaciones en pro de la convivencia de sus integrantes y bajo la condición de su sexo. La cuestión moral es trascendente en la estructuración de las sociedades como mecanismo de control que ha determinado funciones y acciones específicas para las personas. A través de los valores morales el sujeto se constituye por “*sus*” libertades, voluntades y deberes individuales a favor o servicio de la comunidad a la cual pertenece, en tanto en ella se fundan las maneras de convivir con la masa “ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo” (Bauman, 2008, p. 28).

Dentro de este sistema, la moral opera de manera binaria sobre el individuo, de modo que, establece polos opuestos para la diferenciación específica en diversos espacios sociales e individuales: tal es el caso de funciones morales establecidas para las mujeres que difieren de formas morales establecidas para los hombres; pero que en sí mismas son el fundamento de la mutua complementación aceptada. De modo que, la ideología predominante instaurada en la moral de sociedades androcéntricas corresponde al “principio activo de las relaciones sociales y de la cultura, se convierte en fuerza material y actúa, refuerza y recrudece al conjunto de hechos sociales, económicos y psicológicos, tanto de la dependencia femenina, como de la dominación masculina” (Lagarde y de los Ríos, p.170).

Tal regularización de estas dinámicas se reproduce de manera cíclica a través de la repetición de relatos determinantes en torno a lo que un hombre y una mujer deben ser; características reconocidas a nivel social por las masas, que, a su vez, aportan y complementan a la diferenciación y fortalecimientos de estos sujetos en relación con esta codependencia que plantea el sistema binario y patriarcal.

---

<sup>7</sup> Cifras obtenidas del *Informe de Brechas de Género 2018: Avances hacia la igualdad de mujeres y hombres*. (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2018)

<sup>8</sup> Nos referimos a “*sus*”, en tanto la constitución del sujeto se instaura y regulariza al ser miembro de una masa superior a su individualidad; el ejercicio de la masa reside de manera directa sobre el sujeto de manera que moldea *sus* formas de habitar, generando dinámicas de rechazo y/o afirmación sobre los mecanismos que dentro de tal masa se han impuesto. Por ende, el sujeto no puede atribuirse absoluto poder sobre sí mismo, sino más bien a la moral correspondiente a parámetros del macroentorno fragmentarios que ejercen poder sobre sus cuerpos y subjetividades. (Bauman, 2006)

Esta dinámica complementaria y diferenciada entre hombre y mujer es desarrollada en nuestra parte práctica en una secuencia de danza-teatro compuesta por partituras de movimientos donde los cuerpos se armonizan con las mismas calidades de movimientos e imágenes corporales, pero que en determinados momentos son irrumpidos por acciones diferenciadas que responden a los conceptos socioculturales de los cuerpos femenino y masculino de manera diferenciada y opuesta; delimitando las características de estos.

Correlativamente, el sujeto masculino al desligarse de la partitura de movimientos complementaria se establece como la figura patriarcal delimitando el espacio en el que habita el cuerpo femenino y estableciéndose además como autoridad a partir de un objeto (ventilador)<sup>9</sup> cuyo funcionamiento denota la presencia constante y automatizada de la figura patriarcal que controla al cuerpo femenino.

## **2.2. Sistema sexo género**

La relación codependiente del binarismo hegemónico en el género ha sido designada por aquellas características que las sociedades le han otorgado al sexo con el que cada sujeto nació; produciendo en este, roles previamente mencionados y que, a su vez, estos roles formen parte de la construcción de la identidad, sexo y género de cada individuo dentro de este sistema, desarrollando en ellos una alusión común y universal en las sociedades. No obstante, el género:

(...) alude a cómo están normativamente reguladas en cada época y lugar esas diferencias biológicas para convertirlas en distinciones institucionales entre ‘hombres’ y ‘mujeres’. Por eso, mientras la sexualidad se limita a ciertas disyuntivas dicotómicas (presencia o ausencia de erección, presencia o ausencia de embarazo, etc.), el género en cambio abre un abanico casi infinito de posibilidades, todas ellas plurales y multiformes, de entre las que cada sociedad, cada grupo y cada persona escoge libremente.” (p. 29)

El género es un constructo que ha encauzado la diferenciación sexual pensando al hombre y la mujer en la medida en que nuestra sociedad norme ciertos comportamientos y conductas determinantes de reproducción; el sexo no define o limita de manera natural o social al género,

---

<sup>9</sup> Para mejor entendimiento, revisar Capítulo IV: Secuencia 2: El acoso (p. 85).

sino, que el género se constituye a través de la socialización normativa en un lugar y tiempo determinado.

Al respecto, en nuestra Secuencia 6 entorno al Género consumista desarrollamos una partitura de movimientos que da cuenta la forma en la que se presentan los sujetos en tanto identifican y aceptan sus condiciones anatómicas, así los cuerpos poéticos durante esta escena usan diferentes prendas de vestir que se supone no corresponden a su género en tanto están diseñadas para tipos de cuerpos femenino y masculino de manera diferenciada.<sup>10</sup>

Ahora bien, con respecto a las relaciones sociales en función al género, Raewny Connell en su libro *Masculinidades* (2003) entiende que el “género” es una forma de “ordenamiento de la práctica social” (p. 109). Sin embargo, este ordenamiento se desarrolla a través de *escenarios reproductivos* que se definen por aquellas estructuras corporales que posee el sujeto y por los procesos de reproducción que estos desarrollan. En palabras de la autora “(...) El género existe precisamente en la medida que la biología *no* determina lo social. Marca uno de esos puntos de transición donde el proceso histórico reemplaza la evolución biológica como la forma de cambio” (p. 35).

Esto quiere decir, que la composición del género no sólo se va dotando del cuerpo y el órgano sexual que tenemos, sino también, de todas aquellas prácticas sociales como: la cultura, la educación, la religión, la política, la familia, las relaciones hetero/homos sociales, etc. que van modificando poco a poco, y a lo largo de nuestra vida, la construcción del género masculino y femenino; siguiendo constantemente un patrón predominante, e inherente a cada sexo, creando así una dualidad hegemónica.

Al respecto, Judith Butler en su libro *El género en disputa* (2007) cuestiona el carácter inamovible de la categoría sexo y postula que está articulada a una sociabilización, así como lo está el género:

(...) el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «pre discursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. (pp. 55-56)

---

<sup>10</sup> Véase Capítulo IV: Secuencia 6: Género consumista (p.90).



De esta manera, Butler deslegitima cualquier condicionante “natural” entre estas dos categorías normalmente relacionadas y las vincula a partir de la construcción de los procesos sociales y culturales que componen al sujeto. No obstante, no sólo cuestiona la forma en cómo se construye la categoría de sexo, sino también las únicas formas binarias socialmente aceptadas del género; al analizar que esta categoría también posee un sistema binario que puede regirse con sus propias leyes y comportamientos; la autora da a entender que el sexo del sujeto -al sugerir ciertos determinismos de significados inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados- viene a ser solo un componente más dentro de las características en la composición de seres pasivos y receptores a unas normas socioculturalmente inevitables que determinan al género; afirmando así, que la cultura y no la biología, se convierte en destino para “ambas” categorías.

En conclusión, al comprender que el género posee una mayor libertad y variedad en la construcción de la identidad de los sujetos, que sólo las características genitales en las personas Connell (2003) y Butler (2007) concuerdan que esta condición hace que el género a lo largo de la historia y de la cultura vaya cambiando normativamente, regulándose y sometándose a las épocas y las costumbres binarias predominantes en las que se sitúan a los individuos. No obstante, disocian los términos sexo y género entre sí y los independizan en función a su composición, aseverando que cada uno se diferencia en su construcción y comprendiendo que el género no permite afirmar al sexo como el único componente que lo constituye, ya que, este vendría a ser un significado cultural que adopta, como un componente más, al cuerpo sexuado dentro de su composición.

Sin embargo, los autores consideran que la forma en cómo se constituye un sistema binario, en donde lo masculino y lo femenino son sólo los únicos modelos hegemónicos a seguir entre los machos y hembras respectivamente, se desarrolla a través de la relación mimética entre el género y nuestro sexo; haciendo que uno sea el reflejo del otro, o en su defecto, el sexo este limitando al género.

A pesar de su actual y cada vez más pública y “tolerada” diversidad en diferentes partes del mundo, lo masculino y lo femenino, como características del sistema binario, adoptan ciertos comportamientos y conductas a través de signos expresivos e iconografías que no sólo determinan los roles o actividades que cumplen los sujetos en su sociedad, sino que todos estos componentes diferencian y delimitan a los sujetos, creando una identidad de género en cada uno de ellos. (Gil Calvo, 2005)

De esta manera, teniendo en cuenta las previas reflexiones teóricas, en esta investigación entendemos que las categorías de género y sexo no están “unificadas” por leyes divinas, ni tampoco relacionadas por naturaleza, sino que estas están condicionadas por la sociedad y la cultura en la que se desarrolla cada individuo. Entonces, problematizamos la construcción de género binario entendiendo que estas relaciones corresponden a intereses de poder que la sociedad determina por lo cual disciplinariza a los sujetos para desempeñarse en roles y funciones específicos, de modo que la relación binaria entre hombres y mujeres se naturaliza solo en la medida en que la sociedad los necesite juntos con un fin moral, ético, ideológico o de poder, y si es así, cómo se sostienen. Para tal objetivo, desarrollamos en adelante la forma en que se constituye la individualidad y relación entre ambos.

### **2.3. Construcción y performatividad de lo femenino y lo masculino:**

Como hemos mencionado en la introducción de este capítulo, entendemos como *performatividad* a la adquisición y desarrollo de actos repetitivos que corresponden a roles identitarios de género que son posibles de reconocer a través de los conceptos que se inscriben en los cuerpos masculinos y femeninos. Esta perspectiva es apoyada en Judith Butler (2007), quien, por su parte, afirma que el sujeto va adquiriendo y desarrollando, a lo largo de la socialización, formas de hablar, de caminar, de vestir, de comer y hasta de pensar; comportamientos que se desarrollan a través de actos repetitivos en hombres y mujeres en función a la construcción de sus géneros. En palabras de la autora:

(...) Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y esta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. (...) Esas acciones tienen dimensiones temporales y colectivas, y su carácter público tiene consecuencias; en realidad, la actuación se realiza con el propósito estratégico de preservar el género dentro de su marco binario, aunque no puede considerarse que tal objetivo sea atribuible a un sujeto, sino, más bien, que establece y afianza al sujeto. (p. 273).

Esta propuesta nace de la premisa que afirma que el género llega a ser un *estilo corporal* o un acto que se desarrolla de manera intencional y reiterativa en el sujeto, manteniendo una fachada masculina o femenina. Esto corresponde, evidentemente, a un sistema hegemónico

binario heteronormado; lo que quiere decir que, en la medida en que se construye de manera performativa el género, la existencia de este dependerá solo de la reiteración de estos actos o roles que adopta el sujeto por obligación de un sistema normado al que se postula inherentemente por medio de la estilización del cuerpo heterosexualizado.

En tal sentido, seguidamente desarrollamos la particularización de la construcción del sujeto masculino y femenino respectivamente en torno a la performatividad del género binario, dialogando entre diversos autores que abordan las características de diferenciación, aprobación hetero-homo social, máscaras identitarias y la cosificación masculina y femenina.

### **2.3.1. La construcción del género masculino.**

El género masculino se compone a través de una suerte de comportamientos y todo tipo de conductas en contraposición con lo que puede o no hacer el género femenino o la mujer. Esta diferenciación, como elemento principal en la constitución del sujeto masculino, se ejecuta en base a la categorización hegemónica que propone el sistema binario en las sociedades, reproduciendo en cada uno de estos individuos referentes claros de identidad en correspondencia a su género.

No obstante, esta división dada durante el proceso de socialización del hombre permite que el sujeto sea capaz de amoldar o adecuar su comportamiento en relación con el ideal de conducta que exige su género. De esta manera, Raewyn Connell afirma que:

El proceso de construcción social del varón supone una operación con dos caras que pocas veces son explicitadas. Por una parte, *se reducen las diferencias personales potenciales entre los individuos varones* tratando de uniformizarlos en torno a un modelo de sujeto masculino. Por otra, se trata de *aumentar las diferencias que todos los varones podrían tener con las mujeres*, sometidas a un proceso semejante de reducción de diferencias individuales y homogeneización en torno a un modelo de sujeto femenino. (Olavarría & Valdés, 1997, p.18).

Esta homogeneización y diferenciación en el hombre no solo es una suerte de molde básico para la construcción del género masculino, sino que, a su vez, se desvincula y niega ciertas características y componentes afectivos y sociales que la categoría femenina maneja; desembocando en él la represión y posible frustración de estas características básicas del ser humano.

Por ejemplo, es nuestra escena, específicamente en la Secuencia 5 desarrollamos determinaciones o estándares que deben de cumplir ambos sujetos: mujer igual belleza, hombre igual poder. No obstante, particularmente sobre el sujeto masculino desarrollamos una composición que muestra a la exigencia de este sujeto el cual lo obliga a mostrarse valiente, reprimiendo el miedo o estados de vulnerabilidad que puede experimentar en correspondencia a la estricta tarea de ser superior. Entonces, esto se evidencia cuando el sujeto masculino sube la escalera y se pone obstáculos que lo evidencian más valiente en su aspiración al éxito.<sup>11</sup>

Ahora, respecto a esta diferenciación que pueda tener el hombre con la mujer, el sujeto masculino emprende una persistente evaluación y una insaciable reafirmación y aceptación de aquellos componentes, socialmente aceptado e inscriptos en su género, los cuales debe de ceñir, amoldar y corregir; asumiendo que cada vez que se cumplan los parámetros hegemónicos de conducta, de pensamiento y de relación este sea aceptado y respetado, empero cuando se desligue de estos parámetros, o estos se perciban vulnerados o ubicados en aquel límite de lo que un hombre no debe hacer, este sea totalmente rechazado y juzgado, negándole la categoría masculina y cualquier otro valor que su género posea.

Pero ¿De qué manera se determina si el sujeto masculino en realidad está cumpliendo con las características sociales que rigen su género, o si una simple autoevaluación y posterior autocorrección es suficiente para su restitución y posterior reintegración? La respuesta es simple, a través de los grupos y relaciones hetero-homo sociales que cada sujeto masculino desarrolle a lo largo de su vida.

Esto quiere decir que, a pesar de que un hombre se pueda definir como un sujeto constituido de poder, autonomía, virilidad, y sin ninguna conducta o comportamiento relacionada al género femenino, este solo puede validar su pertenencia al género masculino mediante el escrutinio que generan todas estas relaciones sociales que el hombre tenga con otras personas, sean de su mismo sexo u opuesto. No obstante, el peso que tiene la aprobación de otros hombres, frente a la masculinidad del sujeto en proceso de construcción es indispensable, fundamental y determinante para este sujeto, ya que estos o respaldan o sentencia la composición que este pueda tener frente a los otros sujetos ya constituidos como “verdaderos” hombres.

---

<sup>11</sup> Para más detalles véase el capítulo IV, secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad (p.89).

Al respecto, en nuestra propuesta escénica en la Secuencia 6<sup>12</sup> los sujetos femenino y masculino son evaluados a través de un sistema social político y económico representado por un scanner que interviene sus cuerpos según estos vayan configurando sus vestimentas de acuerdo con las determinaciones de su género, que a su vez configura la apariencia de estos sujetos tomando como referente la apariencia del espectador. En esta composición, mostramos a los sujetos masculino y femenino “aparentemente desnudos” que emprenden la búsqueda e identificación que la ropa que les corresponde, en una dinámica en la que estos se visten y desvisten hasta encontrar las prendas correctas. Lo que pretendemos con esto es desarrollar el sentido de que los cuerpos deben de presentarse de manera similar al colectivo según su género; buscando su aceptación y reconocimiento en el mismo.

De tal manera, discurrimos en que la apariencia del sujeto sostiene su rol social, en tanto esta le permite ser reconocido como hombre o mujer solo si responde con lo que se reconoce como características masculinas o femenina respectivamente por el colectivo: así, por ejemplo, si un cuerpo masculino usa vestido no se le reconoce como un sujeto identificado como hombre sino como mujer u homosexual.

Por su parte, Olavarría y Valdez (1997) desarrollan algunas ideas respecto a la masculinidad:

(...) es una aprobación "homosocial". Nos probamos, ejecutamos actos heroicos, tomamos riesgos enormes, todo porque queremos que otros hombres admitan nuestra virilidad. No obstante, la masculinidad como legitimación homosocial está llena de peligros, con riesgos de fracaso y con una competencia intensa e implacable. (p. 55).

Asimismo, esta aprobación homosocial no solo direcciona los componentes masculinos en el sujeto para su correcta construcción, sino que también, desarrolla un miedo constante al rechazo y posterior exclusión dentro la categoría masculina. Consecuentemente, Kimmel (1997) afirma que “si la masculinidad es una aprobación homosocial, su emoción más destacada es el miedo” (p.55), asumiendo que este miedo pueda ser causado por la revelación o la acusación de que el sujeto en

---

<sup>12</sup> Para más detalles véase el capítulo IV, secuencia 6: Género consumista (p. 90).

cuestión no esté apto para pertenecer a la categoría masculina al identificarse que este no es capaz de cumplir con los componentes masculinos que exige su género.

Ahora bien, este miedo constante de poder ser humillado socialmente crea en el sujeto la necesidad de poner a prueba su masculinidad desde muy temprana edad. Esto quiere decir, que el niño se enfrentará a sus hermanos, su padre o algún familiar hombre y cercano a su entorno, permitiéndole percibir, analizar y comparar su masculinidad frente a la masculinidad de los demás para corroborar si este está cada vez más cerca, o no, del ideal que se le ha formado del concepto de hombre al que “todo” sujeto masculino espera llegar a ser. Sin embargo, esta constante prueba llega a su mayor apogeo cuando el sujeto masculino se comienza a relacionar con otras personas de su mismo sexo, edad y entorno social fuera del hogar, ya que, es allí, donde este se enfrentará a su máxima prueba de masculinidad, exponiendo todas aquellas habilidades masculinizantes que el niño haya adquirido hasta ese momento de su vida.

Al respecto en nuestra puesta en la Secuencia 3<sup>13</sup> abordamos la exacerbación de la masculinidad, representando el sistema económico a través de proyecciones que muestran imágenes y clips publicitarios cuya estrategia de poder masiva desarrolla referentes masculinizantes. Esta composición finaliza con la sucesión acelerada de imágenes que influyen sobre el comportamiento del cuerpo masculino, que al absorber este contenido llega a un estado de clímax que hipérbola su estado de “macho”; así simbolizamos que mientras más productos masculinos consume un sujeto, más “masculino” es. Asimismo, constituimos que el sistema de poder económico es precisamente uno de los mayores influyentes sobre los roles que deben de cumplir los sujetos para definirse como tal.

Respecto a esto, Gil (2005) propone el término de *máscaras* a aquellos roles, papeles teatrales o cinematográficos que un hombre, al que se le cuestione su masculinidad, viste. Asimismo, aquellos modelos, estereotipos o prototipos masculinizantes que menciona el autor son determinantes para clasificar al hombre en una “tipología tripartita de calidades, dimensiones o magnitudes varoniles” (p. 7), a las que posteriormente llama *máscaras masculinas*, refiriéndose a estas como una *morfogénesis estructural* (p.14) de masculinidades en juego que se van desarrollando durante el proceso biográfico del sujeto masculino, “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” (p. 15). En palabras del autor:

---

<sup>13</sup> Véase Capítulo IV: Secuencia 3: exacerbación de la masculinidad (p. 87).

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero, además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente. (p. 16).

Esto quiere decir que, en la medida en que los jóvenes masculinos vayan convirtiéndose en adultos, y su construcción de género masculino se haya ido concretando en ciertas conductas y comportamientos hegemónicos, se desarrollan una especie de collage y repertorio de *máscaras masculinas* que sirven como entes identitarios, y que, a la vez, sirven como componentes que ayudan a no evidenciar algunas características no legítimas que pueda tener un hombre frente a otro; revistiéndose así el sujeto de máscaras estereotipadas e impersonales, flexibles y adaptables para cada caso en particular. A su vez, esta articulación se da a través de una adopción y adaptación de roles que desarrollen un comportamiento legítimo de su género.

En nuestra puesta estos conceptos son desarrollados en la primera parte de la secuencia 3 en torno a la exacerbación de la masculinidad. En esta primera parte el cuerpo del sujeto masculino que potencializa su expresión física a través de sonidos guturales e imágenes visual extracotidianas que desarrollan la significación simbólica en un estado agresivo, instintivo y animalizado. Es por eso que vemos el sujeto masculino actante desarrollar una micro secuencia en la que el cuerpo del actante muta de manera física y sonora a un estado más intenso.

Entonces, por todo lo expuesto, comprendemos que el sujeto masculino recopila y reproduce sus máscaras masculinas teniendo como objetivo la aprobación homo-hetero social que se fundamenta en la diferenciación con lo femenino -entendiendo esto último como una cualidad inferior dentro del orden patriarcal.

### **2.3.2.La construcción del género femenino.**

Por su parte en torno a lo femenino, culturalmente se instauran etiquetas o títulos bajo los cuales la subjetividad de las mujeres se encuentra enraizada a la condición heteronormativa que la vincula estrictamente en su complementariedad con el hombre masculino. Al respecto diversas

perspectivas feministas se orientan al análisis genérico sobre las mujeres, y, por tanto, a lo femenino; tal conjunto de situaciones y condicionamientos corresponde al devenir histórico y contextual de las mujeres:

desde la formación social en que nace, vive y muere cada una, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o actividad vital, su definición en relación con la maternidad, a la conyugalidad y a la filialidad, su adscripción familiar, así como los niveles de vida y el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la etnia, la lengua, la religión, las definiciones políticas, el grupo de edad, las relaciones con otras mujeres, con los hombres y con el poder, las preferencias eróticas, hasta las costumbres, las tradiciones propias, los conocimientos y la sabiduría, las capacidades de aprendizaje, creadoras y de cambio, y la capacidad de sobrevivir, la subjetividad personal, la autoidentidad y la particular concepción del mundo y de la vida. (Lagarde y de los Ríos, 2005, p.79).

En la presente investigación, nos centramos en la cosificación femenina a partir de la subdivisión de roles preexistentes y limitados de la mujer que demarcan la performatividad de su género, estos ligados a su función doméstica y sexual –cualidades que sientan sus bases sobre el cuerpo y subjetividad femeninos cuyo consumidor y beneficiario directo es el sujeto masculino<sup>14</sup>. Así mismo, desarrollamos la “emancipación de la mujer” como característica ambivalente en tanto, este concepto también ha sido capitalizado, deviniendo en una suerte de autoexplotación e hipersexualización del cuerpo y subjetividad de la mujer.

Según esta perspectiva abordamos la construcción de lo femenino en su cualidad relativa en tanto pensamos a la mujer como sujeto fragmentado por su pasividad y relativa emancipación.

Pues bien, Marcela Lagarde (2005) entiende que el análisis sobre lo femenino no puede generalizarse de manera partidaria pues en ese sentido se niegan las diferencias sociales que atraviesan gran parte de las mujeres en el sistema patriarcal y el apego de sus cuerpos y subjetividades según las condiciones particulares en las que viven. No obstante, plantea la autora, puede entenderse de manera macro en tanto características comunes como procesos históricos y

---

<sup>14</sup> Esto a partir del entendimiento de que la construcción de lo femenino nace y se reproduce en la construcción de los tipos de mujer, definidos por la heteronormatividad y la función pasiva de la mujer.



socioculturales que definen a la mujer como categoría genérica que funda a la mujer como sujeto-objeto del devenir patriarcal. Así:

Lo esencial de las mujeres (...) es que el eje de la vida social, de la feminidad y de la identidad femenina es la sexualidad para otros. Una sexualidad reproductora de los otros, escindida y antagonizada en sexualidad procreadora y sexualidad erótica. (p. 81).

Precisamente, la construcción cosificante de la mujer surge por los mecanismos patriarcales que fortalecen relaciones de poder fragmentarias donde “la opresión se manifiesta y se realiza en la discriminación de que son objeto (...) por ser subordinadas, por ser dependientes y por encarnar simbólicamente la inferioridad” (p. 97). Tal opresión se funda sobre el cuerpo y la subjetividad femenina a partir de la disciplinarización y normalización de que la mujer funciona a servicio de los otros en la sociedad, en espacios tanto públicos como privados, en la domesticidad y la comercialización.

Por ejemplo, en nuestra puesta abordamos esta reflexión en la Secuencia 2<sup>15</sup> en donde el cuerpo femenino emprende una especie de emancipación contra la cosificación de su cuerpo. No obstante, esto es tomado por el sistema de poder económico tergiversando su emancipación, resignificándola como un ideal de consumo para que entonces el cuerpo emancipado, es decir con libertad sexual expresiva y con cierto grado de decisión sea también un objeto que se reproduce en la publicidad y se consume de mane superficial. Esto se ve cuando un objeto que inicialmente simboliza un arma de defensa contra el acoso se presenta posteriormente como accesorio de uso femenino (un bolso, un lápiz labial, etc.).

Correlativamente a lo largo de la composición práctica fortalecemos este sentido, en el que a la mujer como sujeto construido se le impone tales características diversificadas, pero que en conjunto fundamentan su pasividad y actividad como un objeto de consumo. Estas se desarrollan en categorías como madre, esposa y mujeres hipersexuadas.

a. *La hembra-sexo.*

---

<sup>15</sup> Revisar Secuencia 2: El acoso (p. 85).

Por un lado, identificamos el tipo de mujer “emancipada”, cuyo poder reside en la operación y ejercicio “libre” de su cuerpo y el placer de su sexualidad. La hembra-sexo es la referencia de un nuevo concepto de feminidad como una aspiración revolucionaria que delimita las condiciones genéricas preexistentes y propone el quiebre del sistema patriarcal a través del empoderamiento de la mujer sobre su propio cuerpo.

Sin embargo, tal liberación simbólica de su cuerpo se ha tergiversado y capitalizado en el refuerzo de la cultura patriarcal en tanto el concepto de empoderamiento que propone se relativiza en la superficialidad de la belleza cuya aprobación continúa siendo masculina, puesto que, como menciona Natasha Walter (2010) “la cultura hipersexual redefine el éxito femenino dentro de un reducido marco de atractivo sexual” (p. 19). Es decir, la continuidad del sexismo se refuerza en el consumo del cuerpo hipersexualizado y estereotipado de la mujer, quien aspira a la expresión libre del cuerpo, pero reproduce cánones de consumo donde el cuerpo se banaliza: ¿es posible hablar de emancipación femenina si el consumidor principal del cuerpo desnudo es el hombre?

Aclaremos que, con todo lo mencionado en esta sección, no pretendemos exponer un punto radical sobre la libertad del cuerpo femenino; sino más bien, cuestionar las nuevas bases sobre las que se sienta la sexualidad femenina y la resignificación de la mujer como ser social. Es, entonces, pertinente plantear en torno a esto que culturalmente nos encontramos en la responsabilidad de repensar esta iniciativa de emancipación del cuerpo y la sexualidad femenina en una o varias sociedades ya establecidas androcentristas y heteronormadas, y pensar, además, su impacto sobre la subjetividad y el cuerpo de la mujer tanto como debe repensar otras formas de subyugación y cosificación de la mujer. ¿Por qué? O en todo caso, ¿cómo delimitar la nueva perspectiva en torno al cuerpo y construir idóneamente su emancipación?

El nacimiento de la idea simbólica del empoderamiento donde el cuerpo es territorio y medio surge a partir del quiebre de la estructura mítica falocéntrica –religiosa, sobre todo- según la cual, como lo entiende Lipovetsky (2007), *–desde el origen-* se asocia a la mujer “lo oscuro y diabólico, ser que se vale de encantos y de ardides, con las fuerzas que agreden al orden social” (p. 215). Si según este imaginario la mujer es poseedora de un cuerpo banalizado de trasgresión moral, la nueva perspectiva feminista propone que el empoderamiento del cuerpo profundice en otras dimensiones simbólicas en torno al cuerpo femenino, alejándolo de un sentido únicamente pecaminoso y resignificando sobre la capacidad de acción espiritual y física. Así, la idea de

emancipación aspira que el cuerpo femenino sea una superficie “muy personal espacio de decisión y acción” (Muñiz, 2014, p. 420) fuente de espiritualidad, procreación y sobre todo fortaleza.

Sin embargo, tales aspiraciones se han tornado ambivalentes en tanto el ejercicio “libre” del cuerpo como territorio, ha producido y fortalecido el sentido del cuerpo como objeto para el consumo, la aprobación y goce de los otros. En esta dinámica el principal lenguaje del cuerpo es la desnudez, la belleza y el sexo. La exhibición del cuerpo supone la expresión de la sexualidad, pero el fin o público objetivo de tal hecho son sobre todo sujetos masculinos –los que gozan- o sujetos femeninos –las que se inspiran y reproducen el estereotipo de belleza. Concretamente, es posible pensar en la mujer hembra análogamente al sexo y su cuerpo como objeto de mercancía, gratuito o comprado.

En nuestra parte práctica desarrollamos este enfoque en la Secuencia 5<sup>16</sup>, en torno al Autorrendimiento y vulnerabilidad, donde los cuerpos masculino y femenino simultáneamente performan los ideales que corresponden a sus géneros. En tal sentido, concretamente, el cuerpo femenino se inserta en una especie de red de cintas métricas que se enredan en su cuerpo. Con esto, desarrollamos la simbología de los estándares de belleza consumista que la mujer acepta y reproduce en tanto definen su feminidad, estándares que además tienen como destino el gusto y aprobación masculinos.

b. *La madre-esposa.*

Por otro lado, la performatividad del género femenino se constituye en su rol de madre-esposa, por el cual, entendemos a la maternidad y conyugalidad como cualidades enraizadas en la construcción cultural de la mujer, en tanto sobre estas se fundamenta la responsabilidad moral de la mujer en complemento del hombre. Este atributo de la mujer es quizás el de mayor impacto y reproducción en la cultura, su naturalización se da en el ámbito privado a través del conjunto de “actividades de reproducción para la sobrevivencia de los otros” (p. 120). Por lo que respecta a su rol de madre, la razón se fundamenta por la condición de que la mujer es poseedora del cuerpo donde se genera y crece la vida. El cuerpo de la mujer está, sobre todo, por condición natural, destinado a la reproducción y alimentación de la especie; también es continente simbólico de afectos y cuidados. Así el cuerpo femenino se constituye como espacio de servicio a partir de la función natural al que está destinado.

---

<sup>16</sup> Revisar Capítulo IV: secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad (p. 89).

Por simple que resulte, la maternidad es una de las cualidades que culturalmente ha regularizado la actitud servil y sacrificante de la mujer; pero lo más importante al respecto radica en su naturalización incuestionable puesto que su función biológica se convierte en hecho social y por ende la construye a nivel genérico. De esta manera, desde una perspectiva heteronormativa, en el seno familiar, la mujer cumple con la función de ser sostén de los hijos a la vez que compañera del esposo; cumple el rol de sujeto productor a través de sus servicios domésticos y de placer a la vez que sujeto reproductor a través de su acción procreadora y de crianza.

En tal sentido, la madre-esposa es característica de la performatividad genérica de la mujer, como lo explica Lagarde, “la maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos” (2005, p. 363). La labor doméstica de la maternidad no cumple los mismos requerimientos que los de la paternidad en tanto culturalmente el padre participa en la concepción de la vida, mas no directamente en el crecimiento y desarrollo de la misma, puesto que estas funciones surgen en “cuerpo matriz” (p. 381).

En la domesticidad, lo masculino y lo femenino se encuentran y complementan en la cualidad de conyugalidad. No obstante, particularmente, lo femenino se construye a nivel genérico a través de la definición de etapas de la vida de la mujer que no solo se supeditan a la vida matrimonial, sino que varía en etapas adolescentes de noviazgo y compromisos heteronormados que concluyen con una especie de sucesión de propiedad, donde el cuerpo femenino pasa de ser hija y comienza a ser novia o esposa, pues como lo argumenta de Beauvoir (2005): “con el matrimonio, la mujer ya no es un préstamo de un clan a otro clan; es radicalmente arrancada del grupo en el que nació y anexionada al de su esposo” (p. 146).

Por lo que respecta a nuestra escena, desarrollamos, en la secuencia 2 en torno al acoso, la apropiación del hombre sobre cuerpo de la mujer. Esto primero a partir de la delimitación del espacio que habita el cuerpo femenino por parte del sujeto masculino, acto seguido, a partir del beso en la frente que simboliza la apropiación del cuerpo por parte de la figura patriarcal. Así mismo, esto refuerza el sentido que, en tanto complementarios, la figura del hombre define el rol y el comportamiento de la mujer, quien de manera pasiva corresponde a la determinación moral de su servicio a este.

En cualquiera de las características mencionadas previamente, la mujer debe corresponder las exigencias morales que implican su rol como madre y esposa, “dado que la opresión de la mujer tiene su causa en la voluntad de perpetuar la familia y de mantener intacto el patrimonio” (p. 153).

Entonces, en correspondencia con este rol, la mujer debe conservar características de respeto y pureza. Al respecto, corresponde la reflexión de Marcela Lagarde en torno a la privación del deseo y el erotismo femenino en el matrimonio, puesto que culturalmente la sexualidad parece ser una categoría de mayor alcance para los hombres antes que para las mujeres, debido al pensamiento de poder que sobrepone a ellos contra la mujer-esposa en el plano de privilegios sexuales.

En tal sentido, las mujeres-esposas se encuentran en grado sumo supeditadas al deseo y erotismo masculino, sin la completa aceptación o comunicación sobre su propio erotismo; es decir, no se toma en cuenta el deseo femenino, no se habla abiertamente de ello, pero sobre el erotismo masculino sí. Y esto es precisamente una de las causas principales de la justificación del displacer sexual en las mujeres, y en muchos casos, la justificación de los abusos sexuales “consentidos” por las esposas, quienes al tener la idea implantada sobre la represión de su deseo, se encuentran en la tipificación que el hombre es el sujeto con derecho de placer y ellas no. Por tanto, en la relación conyugal “las formas de abuso erótico se dan en el marco de la propiedad privada del hombre sobre la mujer, en ella se disuelven, se aminoran y se encuentran su legitimación” (Lagarde y de los Ríos, 2005, p.280).

Culturalmente, esta realidad puede verse en diferentes aspectos, relaciones de pareja o en referencia a la frecuencia de actividad sexual de cada género. De tal manera, la tipificación del abuso contra las mujeres en el plano conyugal o familiar corresponde a la tipificación del hombre ley, dominante y propietario, mientras que la mujer, es propiedad que acata:

El matrimonio forma parte de las instituciones totales. Las leyes, la ideología del amor, ponen a la mujer en condiciones de absoluta desprotección y la obligan (más allá de la esclavitud) a satisfacer con su cuerpo y con su ser, sin poder defenderse, sin poder negarse, y sin poder decir o pensar «yo quiero, yo deseo, yo no quiero, yo no deseo». (p. 284).

Por tanto, dada estas perspectivas el matrimonio es, en algunos casos, una institución disciplinaria que se fundamenta en relaciones de poderes patriarcales, según las cuales la mujer debe de satisfacer y servir a su esposo e hijos. Esta perspectiva sostiene la problemática de violencia de género en tanto si la mujer no cumple con las determinaciones morales y de servicio

que el matrimonio patriarcal ordena, los sujetos y la sociedad justifican y normalizan actos “correctivos” que terminan violentando contra ella.

Al respecto, en la Secuencia 7<sup>17</sup> de nuestra propuesta escénica desarrollamos la problemática de violencia de género a partir de exposición de testimonios de feminicidas, en los cuales la justificación del asesinato se fundamenta en que la mujer agraviada no correspondía a las necesidades, exigencias u órdenes masculinas que por su condición de hombre, pareja o esposo creían tener potestad sobre esta.

En esta secuencia hibridamos los lenguajes escénicos a partir de la reproducción de los testimonios feminicidas, el sujeto femenino actante exponiendo cifras de violencia contra la mujer en una pizarra, mientras que se desarrolla una composición de danza en donde el sujeto masculino actante expone el conflicto que le llevó a cometer el crimen; entendiendo con esta dinámica, precisamente la complementariedad que el sistema binario desarrolla en los sujetos como víctima y victimario. Lo cual también corresponde en la manera en como estos sujetos performan en relaciones de poder patriarcales.

Pues bien, a lo largo de este capítulo, hemos desarrollado y especificado algunas características del eje de contenido de nuestro proyecto de investigación. Asimismo, hemos analizado cómo se llega a desarrollar la construcción del género de manera hegemónica en el hombre y la mujer; permitiéndonos explicar la correlación dependiente que sostiene el sistema binario en nuestra sociedad.

Entre tales características performativas binarias podemos encontrar el distanciamiento y la negación del género opuesto en el proceso de socialización del sujeto masculino, las relaciones de aprobación hetero/homosociales, las máscaras identitarias como referentes sociales, la cosificación femenina e hipersexualización que corresponden a la performatividad de género a partir de roles y actos repetitivos articulados a discursos que definen el comportamiento y conducta de los sujetos.

---

<sup>17</sup> Ver Capítulo IV: Secuencia 7: Micro abierto (p. 91).

## **CAPÍTULO III**

### **HIBRIDACIÓN DE LENGUAJES ESCÉNICOS**

Con todo lo expuesto en torno a la construcción y performatividad masculina y femenina entendemos que la constitución de género de estos sujetos se caracteriza por la adquisición y ejecución de roles de manera diferenciada, jerarquizada y complementaria. Lo cual, fundamenta el binarismo entre el hombre y la mujer contruidos por una sociedad patriarcal. Consecutivamente, en este capítulo ahondaremos en la hibridación como estética para el desarrollo práctico, la poetización y materialización de tales discursos desde nuestra perspectiva como sujetos femenino y masculino. Puntualmente, la hibridación se alimentará dependientemente de los siguientes lenguajes escénicos: la autorreferencialidad, la danza-teatro y el lenguaje audiovisual. Para tal objetivo, en el desarrollo teórico de esta estética, nos es imperativo contextualizar, de manera muy breve, acerca de cómo se ha abordado históricamente en correspondencia a la posmodernidad impactando en el devenir teatral posdramático.

#### **3.1. Posmodernidad y globalización**

La posmodernidad es consecuencia de la alteración y aceleración de los procesos económicos y capitalistas de producción masiva y mercantilización por las sociedades post-industrializadas; sociedades orientadas a la producción de manufacturas y la efectividad de sus recursos -siendo esta particularidad, el inicio de un bagaje de características que influyen determinadamente sobre los sujetos. Este momento de la economía se define por características específicas que se organizan e influyen en sistemas sociales y la individualidad de los sujetos:

- Desterritorialización → interculturalidad → hibridez
- Fragmentación ideológica → heterogeneidad y fragmentación → desjerarquización

Pues bien, por lo que respecta a la primera triada de características, la posmodernidad apertura un espacio en las redes de mercadeo impulsado por la aceleración económica generando la globalización (Harvey, 1998). Consecuentemente, esta característica vendría a ser el resultado de múltiples movimientos contrapuestos que envuelve una multiplicidad de conexiones nacionales e internacionales, y que permiten la apertura a la diversidad ideológica, social, cultural, productiva, consumista y publicitaria en la vida de los sujetos.

En relación a esto, Néstor García Canclini (2004) postula que la globalización se determina por el surgimiento de la tecnología, los medios de comunicación, transporte y las telecomunicaciones que permiten, a industrias y sujetos, estar mundialmente interconectados. Asimismo, menciona que:

(...) los nuevos flujos comunicacionales e informatizados engendraron procesos globales en tanto se asociaron a fuertes concentraciones de capitales industriales y financieros, a la desregulación y la eliminación de restricciones y controles nacionales que sujetaban las transacciones internacionales. También se requirió que los movimientos transfronterizos de las tecnologías, los bienes y las finanzas fueran acompañados por una intensificación de flujos migratorios y turísticos que favorecen la adquisición de lenguas e imaginarios multiculturales. (p. 3).

En tal sentido, la desregulación y la eliminación de restricciones y controles nacionales en pro de los devenires capitalistas, dan paso a la *desterritorialización* de todo tipo de mercado y la interacción social y cultural de los sujetos y sus naciones; entonces “la globalización es un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo” (ibíd.) pues si las fronteras se abren, no hay límites en el intercambio, se compone la hibridez cultural a partir de la conexión entre culturas; y como consecuencia, se modifica la subjetividad, el comportamiento y la construcción del sujeto posmoderno; permitiendo el surgimiento del fenómeno *interculturalidad*.

Precisamente, dado que este fenómeno transforma al sujeto a nivel ideológico, como producto de varios discursos que los constituyen culturalmente, estos discursos terminan siendo opuestos, ambivalentes o paradójicos, ya que esta característica ha originado formas de sistemas en las sociedades donde todo ha sido hibridado y mediado; ya no existen ideas fundamentales que arraiguen a los sujetos a algún pensamiento ni lugar, ya que nuestro pensamiento padece la misma transformación que sufren los procesos económicos; permitiendo que los contextos globales interconectados produzcan sujetos cosificados y de carácter fragmentario. En conclusión, las nuevas formas globalizadoras nos permiten ser de todas partes; no obstante, nos convierte en proscritos de nuestro propio territorio.



Entonces, si la globalización construye sujetos fragmentados en unidad y pensamiento, entendemos que tal capacidad abarcadora de este fenómeno conecta no solamente de manera comunicacional sujetos y sociedades, sino también imaginarios multiculturales; por lo tanto, las realidades subjetivas se relativizan al coexistir simultáneamente de manera global; permitiendo la deslegitimación de ideas totalizantes de cualquier discurso cultural.

Precisamente, al respecto, Jean-Francois Lyotard (2000), menciona que la posmodernidad, consecuentemente de esta aceleración económica generada por el capitalismo, es una reestructuración en el pensamiento del sujeto social; y llama así a esta nueva estructuración como *la caída de los grandes relatos legitimadores* -refiriéndose a aquellas filosofías que tuvieron predominancia ideológica en los sujetos. Estos relatos legitimadores como el cristianismo, el marxismo, el iluminismo, el capitalismo, el comunismo, etc. eran referentes que servían para determinar y guiar al sujeto en las sociedades y en el mundo:

(...) esos relatos populares cuentan lo que se pueden llamar formaciones (*Bildungen*) positivas o negativas; es decir, los éxitos o fracasos que coronan las tentativas del héroe, y esos éxitos o fracasos, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos). Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte, definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos. (p. 19).

Así mismo, aquellos relatos que legitiman y/o deslegitiman el comportamiento dentro del orden social en el que se ubican los sujetos, han determinado las pautas de la ética y la moral, han satisfecho la necesidad de pertenencia y existencia en los sujetos contemporáneos, a la vez que han fragmentado la constitución social en tanto los sujetos se identifican de manera diferenciada, pues en su construcción ideológica se albergan discursos tanto legitimadores como deslegitimadores de manera subjetiva.

Ahora bien, si pensamos estas características a partir de la ruptura de los discursos legitimadores entorno a la construcción y la performatividad de género, el sujeto hombre compone

su constitución genérica a través conceptos preexistentes tales como poder, autonomía, virilidad y éxito, pero esta se fragmenta al adquirir otros conceptos como vulnerabilidad, autoexplotación y el reconocimiento equitativo del género. Mientras que -la mujer se constituye por su pasividad en funciones preexistentes como la conyugalidad, domesticidad y maternidad de manera correlativa a su emancipación ejerciendo agencia activa sobre su cuerpo y su función en la sociedad, aspecto que termina siendo paradójico, puesto que el empoderamiento femenino tomado por el capitalismo también se define por la hipersexualización del cuerpo y la diferenciación de género en tanto el ideal de poder continúa siendo masculino.

Entonces, la performatividad de género no es absoluta puesto que en tiempos y en espacios diversos coexisten ideologías hegemónicas como también deconstruidas; puesto que la globalización permite visibilizar el mundo virtual, el desarrollo de la conectividad, el intercambio cultural, el libre mercado, las hibridaciones culturales y artísticas que influyen y constituyen el estilo de vida y la subjetividad del sujeto posmoderno. Consecuentemente, se deja de hablar de cultura y se pasa a hablar de culturas, se deja de hablar de identidad y comenzamos a hablar ahora de identidades; permitiendo así evidenciar a un sujeto globalizado, híbrido, heterogéneo y fragmentado.

### **3.2. Teatro posdramático :: Teatro híbrido**

Todas estas características más resaltantes que determinan al sujeto posmoderno se han visto reflejadas en los procesos artísticos, en tanto el arte es manifestación humana. Al igual que esta “transición” que tuvo el sujeto moderno al sujeto posmoderno, el “teatro dramático”, como tal, o *teatro absoluto* (Zondi, 1994), sufrió cambios en su estructura, generalmente aristotélica o hegeliana. Respecto a esto, José A. Sánchez en el libro de Lehmann *Teatro posdramático* (2013) menciona que:

La misma tensión que la crítica de la posmodernidad mantenía con la modernidad en su tentativa de proponer un discurso transformador renunciando a las grandes narraciones, puede reconocerse en la tensión que la crítica posdramática mantiene con el teatro político burgués en las sucesivas definiciones y negaciones de lo dramático. (...) Sin embargo, una vez que la posmodernidad rompió y abrió la modernidad, la primera perdió también sentido: se privó así misma de aquello que la definía. Algo similar se podría afirmar respecto a lo posdramático: la quiebra

del concepto de drama y la apertura de su sentido más allá de las definiciones aristotélica y hegeliana permite repensar y practicar la teatralidad sin recurrir a categorías, o bien añadiendo tantas categorías como las distintas tradiciones culturales requiera. (pp. 21-22).

De esta manera, se comienza a pensar al teatro desde una reestructuración en su constitución y los recursos principales que lo componían. Consecuentemente, el texto, el conflicto, los objetivos, los personajes y a la representación como ejes y signos en esta disciplina, pierden jerarquización. Sin embargo, esta apertura no es una suerte de rebeldía frente a estos ejes que se consideraban preponderantes en el teatro, ya que el interés de este fenómeno es responder a la imposibilidad del sujeto de constituirse como unidad, como consecuencia de las características posmodernas en las que este se suscita. Entonces, si se considera al sujeto híbrido como el resultado de una amalgama de características sociales, culturales e ideológicas, consecuentemente, se piensa al teatro como una disciplina desdelimitada y heterogénea; permitiendo la articulación de otros lenguajes y disciplinas.

Bajo la misma vertiente, Hans-Thies Lehmann (2013) menciona que estas nuevas alternativas de abordar las características *posdramáticas*, proponen un cambio sobre el valor o importancia que se le daba a los productos teatrales terminados, reemplazándolos por el mero acontecimiento o situación de un hecho escénico. Asimismo, el autor afirma que este teatro, “(...) deviene de presencia más que de representación, experiencia compartida más que comunicativa, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información...” (p.149), desestructurando el predominio de la representación del personaje y enfatizando en la presentación del sujeto actante, a la vez que de estado fronterizo de todos los signos y cuerpos dentro del acontecimiento. No obstante, esto no significa que los signos del teatro dramático se eliminaron, naturalizaron o hayan perdido nivel metafórico al fragmentarse para el teatro posdramático, sino todo lo contrario, se pluralizaron, multiplicaron, crearon simultaneidades, sobreabundancias e hibridaciones. Es así que en el teatro posdramático:

(...) subyace claramente la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria. Por un lado, se presenta

así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. (p.144).

Sin embargo, el teatro posdramático no solo comprende la multiplicidad de signos y medios no jerarquizados, sino también diferentes capas de resignificación a través de una percepción más abierta y fragmentada, según la cual se permite desarrollar el fenómeno de la hibridez. Entonces, es así que, la hibridez como característica posmoderna y estética en las artes apropia elementos de otras disciplinas artísticas o no artísticas, en correspondencia a la construcción del sujeto y de los nuevos sistemas que apertura sus fronteras dentro del acontecimiento escénico.

Respecto a esto, Patrice Pavis (2016), menciona que, a menudo las propuestas posmodernas están catalogadas como fenómenos híbridos; no obstante, y a diferencia de las puestas modernas, esta característica no determina que este fenómeno sea un simple “mestizaje” sino que este termina siendo una mezcla de productos culturales<sup>18</sup>:

En otros contextos, la hibridez es, sobre todo, artística. Cada arte puede ser concebido como autónomo y específico: si resiste a la presión de los medios, de los determinismos sociales; y si “el dominio propio y único de cada arte coincide con todo lo que la naturaleza de medio tiene de única”. Pero para los defensores de la hibridez artística, el posmodernismo, gracias a un hábil *marketing* de la mezcla de los géneros y los materiales, desemboca en una hibridez en un mestizaje de las artes o las técnicas. (p.167).

A su vez, Alfonso de Toro (2004) concibe la hibridez en el teatro como un fenómeno articulado entre la convergencia de diversos *medios* (relacionados al uso de la media) con el cuerpo. Para el autor, el cuerpo como objeto de representación híbrida sirve para poder deconstruir los sistemas antropológicos, históricos y de género que fueron estructurados por el binarismo logocentrista, con el fin de proponer nuevas perspectivas culturales y teatrales del cuerpo y su teatralidad. Asimismo, de Toro argumenta que existe una *plurimedialidad espectacular* en el

---

<sup>18</sup> Con esto entendemos que la hibridez no solo es un concepto antropológico caracterizado por la concepción diversificada del ser humano; sino que también la hibridez es un fenómeno presente en todo lo que las culturas producen.

marco de los hechos escénicos posmodernos que terminan por alejarse de la ilusión teatral y el efecto “catárquico” que el teatro convencional proponía; permitiendo que esta *plurimedialidad* de lenguajes que confluyen con la teatralidad en las puestas en escena sean catalogadas como un fenómeno híbrido:

Fragmentación, collage, pluriinterpretabilidad, predominancia del significante, desjerarquización de los diversos códigos clásicos teatrales y plurisignificación son otras de las muchas características que constituyen una teatralidad o espectacularidad postmoderna y que llevan a un tipo de construcción que muchos de los críticos denominan ‘hibridez’, esto es, un proceso de entrecruces que no es reducible a unidades armónicas, sino una estrategia siempre en movimiento, tanto en relación con la constitución de la significación, en el sentido de diseminación, como con la construcción misma del espectáculo. (p.10).

Pues bien, expuestas estas consideraciones, es congruente entender que los límites de la representación y presentación del teatro posdramático se han expandido y articulado una gama de signos, lenguajes y disciplinas diversas; ya no se mantiene una estructura rígida en su composición ni en su articulación con la vida y el pensamiento del sujeto.

Por lo tanto, de acuerdo con ello en esta investigación nosotros abordamos el concepto de hibridez entendiéndolo como la estética que se fundamenta en la interdisciplinariedad, multiplicidad de signos y lenguajes dentro del hecho escénico. Nuestra propuesta tiene carácter híbrido en tanto articula de manera des-jerarquizada los lenguajes escénicos que desarrollaremos en adelante: No es texto-centrista; no representamos personajes dramáticos, más bien nos presentamos como sujetos autorreferidos; abordamos la interdisciplinariedad a partir de la danza-teatro y el lenguaje audiovisual y desarrollamos multiplicidad de signos en correspondencia al eje de discurso ya previamente mencionado: performatividad del género binario.

### **3.3. Hibridación de lenguajes escénicos**

En la presente investigación abordamos la integración de tres lenguajes: la autorreferencialidad, la danza-teatro y los lenguajes audiovisuales en la composición de diversas espacialidades que construyan la performatividad de género binario en escena. En adelante

desarrollaremos el concepto y perspectiva posdramática en torno a tales lenguajes, y simultáneamente, nuestro enfoque sobre la investigación.

Por un lado, nos apoyamos en la autorreferencialidad, en tanto nos permite sostener el discurso de manera personal a partir de la identificación de conceptos concretos en torno a nuestros géneros y contexto. Por lo que respecta a la danza-teatro, nos interesa desarrollar la abstracción y materialización de tales conceptos arraigados en el cuerpo tanto femenino, como masculino, explorando en las posibilidades expresivas de nuestros cuerpos en estados sensibles y extracotidianos. Finalmente, los lenguajes audiovisuales como referencia de las instituciones y dispositivos de poder y control sobre los sujetos, además de medios de comunicación masiva que sostienen y refuerzan la hegemonía entre lo masculino y lo femenino.

### **3.3.1. Autorreferencialidad.**

Este concepto ha sido abordado a partir de la creación de poemas dramáticos y textos testimoniales sobre algunas de nuestras experiencias como sujetos femenino y masculino en correspondencia o contraposición con determinaciones genéricas en nuestro contexto. Puntualmente, los desarrollos de tales textos autorreferenciales se ubican en el Capítulo IV. No obstante, en esta parte del proyecto expondremos la definición de autorreferencialidad y las formas en que esta se presenta en la actividad teatral posdramática.

Pues bien, como ha sido mencionado anteriormente, en las prácticas del teatro contemporáneo, el lumbral entre lo real y lo ficticio es persistente. Esta cualidad rompe la narrativa textual dentro del acontecimiento y mediante ella se manifiestan discursos meramente particulares donde la voz del actor des-jerarquiza la voz del personaje (en varias propuestas incluso, la voz del personaje deja de existir).

Por ejemplo, en nuestra puesta existen un momento en las Secuencia 5<sup>19</sup>, cuya composición se ubica en dos esquinas del espacio escénico, se ven los cuerpos actantes femenino y masculino que cubren sus rostros con una malla, representando los conceptos colectivos determinantes a sus géneros. Simultáneamente, los rostros de estos cuerpos actantes son proyectados, simbolizando la identidad de los mismos. Entonces, desarrollamos un espacio fronterizo entre los cuerpos poéticos sin identidad frente a la presentación de los cuerpos autorreferidos, y la desjerarquización de los mismos a través de la simultaneidad.

---

<sup>19</sup> Para su extensión, véase en el Capítulo IV: Secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad: (p. 89).

Mediante la autorreferencialidad, el cuerpo del actor se asume con nombre propio y discurre en la experiencia pura de determinada situación o concepto. Es decir, al autorreferirse, el sujeto actante toma posición activa en el devenir escénico, despojándose de la máscara que caracteriza al personaje y se vuelve signo en sí mismo; por ende, concretamente:

la autorreferencialidad es el resultado de la integración del sujeto en la «obra», a través de la reflexividad de sus relaciones lógicas (reflexividad operativa), y, a su vez, representa la desintegración de la ostensión propia del «objeto» (...) surge de la experiencia del retorno reflexivo de las relaciones lógicas en las que el sujeto ha quedado operativamente incluido. (Álvarez Falcón, 2010, pág. 36).

Entonces, la finalidad activa del sujeto a partir de la autorreferencialidad puede ser entendida en dos dimensiones; por un lado, en tanto el sujeto se asume como elemento de discurso de manera directa, hablando desde sí mismo; y por otro, consecuentemente, rompiendo con la totalidad de la ficción, presentando la realidad concreta como un episodio más dentro del hecho escénico. Esta última dimensión corresponde a la ruptura de relato legitimador realista en torno a lo teatral, puesto que deja de verse el hecho escénico en una secuencia lineal puramente ficticia.

En la posmodernidad, entendemos que el sujeto se posiciona de manera autorreflexiva como un sujeto emancipado de los relatos legitimadores propios de la modernidad. Precisamente, la fragmentación del sujeto comprende también los discursos legitimadores interiorizados inconscientemente que han sido apropiados por los sujetos que paradójicamente los cuestionan. Tal es el caso, por un lado, de la hipersexualización ambivalente de la mujer, según la cual esta asume la libertad de su sexualidad y su cuerpo, pero cuyo destino de consumo, paradójicamente, sigue siendo masculino (Walter, 2010). Por otro lado, sobre el sujeto masculino permanecen conceptos que lo definen como autónomo y poderoso, pero que de manera también paradójica son inalcanzables por su estado de autorrendimiento (Han, 2012). Entonces, la fragmentación ideológica del sujeto posmoderno se define por la paradójica contraposición a los discursos legitimadores de la sociedad, discursos con los cuales se identifica a la vez que los cuestiona.

En el eje de estructura de nuestra investigación, estos conceptos son evidenciados en dos secuencias<sup>20</sup> desarrolladas de manera independiente por nosotros como cuerpos actantes masculino

---

<sup>20</sup> Para su extensión, véase en el Capítulo IV: Secuencia 6: Género consumista (p. 90), Secuencia 3: Exacerbación de la masculinidad (p. 87) Secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad (p. 89).

y femenino. El sentido de tales composiciones corresponde a nuestra reflexión como sujetos culturalmente contruidos para consumir estándares de belleza y poder que definen a nuestros géneros, pero sobretodo, al respecto, queremos reconocer también la vulnerabilidad que dicha construcción provoca en nosotros.

Por un lado, en torno a la cosificación de la mujer, que se desarrollan en la Secuencia 6: Género consumista, el cuerpo femenino usa prendas de vestir que corresponden y no corresponden a su género, demostrando su autonomía respecto a la forma que se presenta, pero conservando en su comportamiento físico cualidades que hipersexualizan su cuerpo. Por otro lado, en las Secuencias 3 y 5 el sujeto masculino experimenta un proceso de transición en el cual su cuerpo absorbe características que definen su género tales como dominación, fuerza virilidad, para luego confrontarse, asimismo, en una situación de riesgo, subiendo una escalera cuyo límite no satisface sus aspiraciones exististas, más bien le hace experimentar un estado de vulnerabilidad y miedo.

En estas composiciones el signo es entendido de manera paradójica a través de la autorreferencialidad, porque nosotros mismos nos entendemos como sujetos paradójicos. Por un lado, el sujeto masculino en escena identifica su construcción hegemónica, pero también reconoce la vulnerabilidad que estas determinaciones provocan en él al no corresponder estrictamente con ellas; por otra parte, el sujeto femenino reconoce que por su construcción genérica consume y reproduce estándares de belleza patriarcales y capitalistas, que lejos de emancipar su cuerpo, lo banalizan.

Correlativamente a esta reflexión, planteamos que los sujetos masculino y femenino como signos en la posmodernidad se autorrefieren a partir de lo que consume; de tal manera que tanto el objeto consumido como el sujeto, presentan características similares que les permite autorreferirse de manera complementaria.

Esto quiere decir, que la posmodernidad -al ser un momento de aceleración económica- produce determinados objetos de consumo que, para llegar a ser a ser consumidos por los sujetos, deben significar identidad a partir de atributos con los que el sujeto pueda autorreferirse. Entonces, por ejemplo, en torno al género, un perfume Carolina Herrera no significa fragancia, sino estatus y feminidad; mientras que, un desodorante Gillette no significa higiene, sino virilidad. Puesto que, como lo menciona Winfried Nöth: “los signos se transforman en instrumentos de simulación en vez de representación. La autorreferencialidad de los signos aparece en todos los dominios de la cultura: moda, prensa, publicidad y producción de los bienes” (Nöth, 2001, pág. 365).



Al respecto, en nuestra composición escénica desarrollamos estas características del signo a través de la sucesión de imágenes y clips fragmentados que se hibridan con el comportamiento físico del cuerpo poético masculino en la Secuencia 3<sup>21</sup>, en la cual evidenciamos la manera en que la construcción del género masculino se ve influenciada por productos de consumo masivo y publicitario que significan la virilidad, fuerza, poder y autorrendimiento del hombre. Entonces, los elementos externos presentados en el lenguaje audiovisual son signos con los que el sujeto autorrefiere su construcción masculina.

Pues bien, hasta este punto hemos desarrollado los enfoques particulares en los que fundamentamos el uso de la autorreferencialidad: la resignificación de los signos, la desjerarquización de la representación, y sobre todo el reconocimiento sobre nosotros mismos como sujetos de discurso activo. Resaltamos el último aspecto porque a través de la autorreferencialidad cuestionamos de manera directa nuestra construcción, lo cual consideramos es más oportuno que hacerlo de manera indirecta a través de un personaje puramente ficticio. Ya que, al hacerlo a partir de nosotros, potencializamos el discurso a partir de nuestra experiencia.

Así mismo, este enfoque en torno a la autorreferencialidad se articula directa e indirectamente con la danza-teatro, proponiendo formas en que el cuerpo se presenta físicamente en el espacio escénico a partir de la abstracción del movimiento, así como mediante su presentación virtual en proyecciones audiovisuales, reconociendo su carácter fragmentario y heterogéneo, por tanto, híbrido<sup>22</sup>.

### **3.3.2. Danza-teatro**

Contemporáneamente, la danza se define como uno de los lenguajes más complejos y utilizados en el arte posdramático con la característica de desligarse de la totalidad del sentido lingüístico y dirigirse más bien a la expresión aurática del cuerpo, del interior del actante, de energía (Lehmann, 2013). Así, correlativamente a la autorreferencialidad, la danza es el medio discursivo de un cuerpo sensible cuya expresión nace de manera orgánica correspondiendo a su construcción física y social.

Según esta perspectiva, la expresión del cuerpo se instaura como discurso libre de sentido puramente textual, más bien de sentido sensible; la danza abstrae a través del movimiento

---

<sup>21</sup> Para su extensión, véase en el Capítulo IV: Secuencia 3 (p. 87).

<sup>22</sup> Ver en el desarrollo en el Capítulo IV: Secuencia 1 (p. 84) y Secuencia 5 (p.89).

extracotidiano, dimensiones internas del cuerpo a partir de la experiencia del actante. De tal manera, en lo posdramático, la danza es lenguaje abstracto de la experiencia del cuerpo que en un estado puramente sensible y orgánico que comunica y genera experiencia, con la particularidad de que “el lugar que antes ocupaba el drama, como medio de representación de conflictos complejos y sutiles, lo ocupa ahora el vértigo gestual” (p. 355).

Las cualidades que definen la acción y expresión del cuerpo en la danza posdramática superan las formas instauradas por el virtuosismo propio de la danza moderna y clásica. Entonces, el cuerpo se expresa fuera de formas puramente estilizadas, sino más bien a través de sonidos guturales devenidos de la intensidad física, gestos y posturas expresionistas, partituras rítmicas físicas que expresan estados no tradicionalistas que cuestionan ideales de belleza y estilización. De modo que la expresión del cuerpo en la danza posdramática es puramente trasgresora a nivel de sentido y estructura, pues el cuerpo en la “nueva” danza defiende su estado puro y su fisicidad des-jerarquizando una premisa textual o puramente formal y semántica de la composición, y expresarse desde su estado más sensible para “convertirse en tema” (Dubatti, 2017, p.107).

Asimismo, tal ruptura de sentido y acción en el planteamiento posdramático, consiste también en la interdisciplinaridad a partir de las formas ya determinadas en estas artes para ser hibridadas. Entonces, la danza se articula con el teatro desestructurando las “condiciones” preexistentes sobre ambas disciplinas, haciendo que estas converjan mediante el cuerpo poético como signo activo:

El término danza-teatro no sería la unión de un teatro y una danza concebidos tradicionalmente, sino aquello que en ambas disciplinas quedan fuera de tales definiciones: ni teatro, ni danza, pero en el cual el lenguaje de movimiento, el pensamiento coreográfico, es el que estructura y vertebrata las distintas escenas y momentos de la obra, al mismo tiempo que la relación con las otras artes. (p. 110).

De acuerdo con estas consideraciones, nosotros abordamos la danza-teatro como el medio que compone el comportamiento físico de los cuerpos en escena de manera rítmica y en un estado puramente sensible, definiendo a nuestros cuerpos como signos activos que discurren los conceptos genéricos instaurados sobre ellos. En estas secuencias, la investigación comprendió diferentes etapas de exploración en torno a la mecánica del cuerpo en función a nuestra experiencia como sujetos masculino y femenino, para entonces, indagar y sistematizar el movimiento y la

expresión del cuerpo no de manera partidaria, sino respetando su organicidad motriz (aspecto que efectivamente se vincula con la libertad expresiva del cuerpo). Esto se puede evidenciar en nuestra parte práctica en 3 secuencias específicas:

- Secuencia 1<sup>23</sup>: desarrollamos la codependencia de los cuerpos masculino y femenino, particularizando es su diferenciación física. En determinados momentos de esta secuencia, los cuerpos realizan los mismos movimientos de manera armónica; sin embargo, esta suerte de unidad se fragmenta con una partitura de movimientos de mayor potencia y riesgo físico que el sujeto masculino ejecuta y que no puede ser reproducida por el sujeto femenino al no corresponder a conceptos inscritos de la masculinidad. Así mismo, tal diferenciación es posible de ver en una partitura de movimientos ejecutada por el sujeto femenino que no puede ser realizada por el sujeto masculino.
- Secuencia 3<sup>24</sup>: Aquí el cuerpo masculino es una superficie porosa donde se inscriben conceptos como virilidad, fuerza y poder a partir de imágenes que son entes identitarios que constituyen la construcción de este sujeto. Entonces, el cuerpo poético masculino reacciona la sucesión de imágenes intensificando la calidad de su movimiento y evidenciando un estado de conflicto en relación con tales conceptos.
- Secuencia 6<sup>25</sup>: En este momento, los cuerpos masculino y femenino habitan el espacio de manera rítmica con movimientos mecanizados, como simbología a la producción de sus cuerpos como objetos de consumo. Los cuerpos se presentan semidesnudos y proceden a vestirse tratando de identificar qué prendas corresponden a su género, probando al principio prendas que “culturalmente” no les corresponden.

Efectivamente, la libertad expresiva del cuerpo sucede de maneras distintas durante el acontecimiento o periodos previos de investigación sobre la dinámica del cuerpo; desde la exploración sobre las calidades de movimiento, la inclusión del sonido gutural o la palabra sin estricto sentido, o simplemente la eliminación del personaje – lo cual quiere decir, que el origen del movimiento en la danza-teatro no se encuentra ligado a la intención del personaje cuyo análisis se funda en la dramaturgia, sino más bien, el cuerpo existe y se comporta en los límites de la

---

<sup>23</sup> Véase su extensión en el Capítulo IV: Secuencia 1: Danza de Codependencia (p.84)

<sup>24</sup> Véase su extensión en el Capítulo IV: Secuencia 3: Exacerbación masculina (p.87)

<sup>25</sup> Véase su extensión en el Capítulo IV: Secuencia 6: Género consumista (p.90).

dramaturgia personal de actor o actriz, que no necesariamente es autorreferencial, sino que también se evidencian los cuerpos como conceptos inscritos por la cultural (Aprea, 2015).

De tal manera, el enfoque híbrido de la danza-teatro propone la ruptura de lo ilustrativo, acabando con la idea puramente narrativa de la composición para enterla más bien como un conjunto de segmentos fragmentados cuya delimitación se identifica mediante la acción y movimiento cotidianos o extracotidianos del cuerpo en estado sensible<sup>26</sup>.

Esto quiere decir, que fundamentalmente la integración de teatro y danza radica en el ejercicio del cuerpo de manera concreta o abstracta: “Podríamos decir que, en términos de contenido, la danza-teatro no cuenta una historia, sino cosas. De manera un poco reduccionista podríamos decir: imágenes a expresar, más que una fábula o argumentos a *ilustrar*” (González, 2017, pág. 106).

En su cualidad de composición y estructura, la danza-teatro rompe con sistemas secuenciales narrativo. Así toda la composición se organiza en cuadros de acción híbridos de manera secuencial o fragmentada, pero que no necesariamente están conectados sucesivamente como inicio, nudo y desenlace. Esto quiere decir que no existe una línea de acción definida por el tiempo; cada cuadro tiene su propia naturaleza y funcionamiento<sup>27</sup> -en términos de estética, calidad o ritmo-, cada cuadro se ordena de manera secuencial o no, pero se entiende su particularidad como una parte del todo:

En términos formales, las estructuras de las piezas en general están más cercana a una sucesión de secuencias sin una coherencia semántica explícita, conexión causa y lógica entre ellas. Es decir, más que una estructura episódica en general, se acerca a una estructura de *números* en particular. (p. 108).

Entendemos, entonces, la acción activa del cuerpo en tanto superficie de expresión autónoma de formas estrictas de la dramaturgia o la estética de géneros clásicos de danza. Así

---

<sup>26</sup> Entendemos por estado sensible del cuerpo, la cualidad en que el cuerpo se presenta como superficie puramente expresiva en su condición intensamente corporal “que hace visibles las tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas” (Barba, 1983, p. 39, en Lehmann, 2013, p. 352).

<sup>27</sup> Lo que además está relacionado con la ruptura temporal de la acción en el teatro posdramático, cuya característica de *collage* se estructura en discontinuidad, sin progresión lineal de la acción, sino por una “sucesión de elementos autónomos” (Baillet & Bouzitat, 2013, pág. 142).

mismo, tal reestructuración se apoya en otros elementos teatrales que permiten el entendimiento sobre la expresión del cuerpo poético de manera fragmentada y, por tanto, liminal: “La danza se convierte en danza-teatro cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto, para pasar a ser un determinado campo de heterogeneidades” (Lepecki, 2010, pág. 169).

La heterogeneidad del cuerpo en escena se convierte en la cualidad definitiva de la hibridación del teatro y la danza en nuestra propuesta escénica; esto en tanto el cuerpo no es solo instrumento que sigue partituras externas de movimiento, sino que se expresa a partir de propios impulsos; comunicando diferentes capas semánticas. Así el cuerpo se redimensiona sógnicamente en tanto expresa su propia naturaleza en correspondencia con recursos externos a su materialidad, pero siempre recayendo sobre sí mismo como medio expresivo.

Esto quiere decir, que en la danza-teatro, el cuerpo se articula con recursos externos para transmitir a través de su movimiento la relación que establece con ellos: con la música, por ejemplo, el cuerpo puede corresponder la partitura métrica de la música, como puede tener su propia musicalidad (González, 2017), puesto que, como recurso discursivo el cuerpo danza desde las sensaciones internas devenidas de la música (Ferrari, 2015); así mismo, el cuerpo puede resignificar en conjunto con elementos que ocupan el mismo espacio u otros espacios, el cuerpo puede emanar sonidos que particularizan en su naturaleza y construyen un discurso dispar de su calidad de movimiento. Concretamente, en su carácter abstracto, el cuerpo es el canal y objeto de discurso heterogéneo en la danza-teatro.

Entonces, de acuerdo a todas las consideraciones, la cualidad híbrida de la danza-teatro trasciende en sentido tanto estructural como sógnico, a partir de la heterogeneidad, fragmentación y multiplicidad de signos dentro del espacio y cuerpo poéticos.

En la presente investigación hacemos hincapié sobre tales cualidades del lenguaje de la danza-teatro: Por un lado, entendiendo toda nuestra composición como un conjunto de diversas espacialidades donde nuestros cuerpos femenino y masculino son elementos de abstracción de conceptos culturales instaurados sobre ellos de manera fragmentada y heterogénea. Tal abstracción ha sido indagada a través del movimiento y las formas en que el cuerpo resignifica espacios que definen la construcción binaria del género. Por otro lado, entendiendo a cada cuerpo como elemento polisógnico: cuerpos poéticos femenino y masculino y cuerpos autorreferidos. Estas indagaciones serán propiamente desarrolladas en el Capítulo IV.

### 3.3.3.Lenguaje audiovisual.

Ahora, por lo que respecta al tercer lenguaje en cuestión dentro del eje de estructura de nuestra investigación, proponemos al lenguaje audiovisual como signo referente a sistemas de poder que ejercen determinaciones sobre los sujetos. Esta decisión se sustenta en el impacto que ha tenido la tecnología en el sujeto; conllevándolo a la integración de los medios tecnológicos como signos representativos de publicidad masiva, dispositivos de control y canales de reproducción de conceptos que constituyen la identidad del sujeto (por mencionar solo algunas), y que, por tanto, repercuten en su construcción y performatividad genérica.

Una de las perspectivas teóricas respecto al teatro como acontecimiento es la que propone Dubatti en el *teatro liminal*, según el cual argumenta que no existe teatro sin la interacción entre cuerpos actantes y expectantes. (Dubatti, 2017). De acuerdo a esta idea, el teatro contemporáneo no es completamente desjerarquizante, dado que, si no existe teatro sin cuerpo, el cuerpo como signo es el fundamento del teatro -restándole entonces preponderancia a los demás signos o lenguajes dentro del acontecimiento<sup>28</sup>.

Sin embargo, Dubatti relativiza la misma perspectiva a partir del análisis del lenguaje audiovisual dentro del hecho escénico, enfocándose en que este lenguaje también permite una composición poética que excede o prescinde de la presencia física del cuerpo actante -esto a través de la música, la luz, la multimedia, y otros recursos tecnológicos que representan o presentan un imagen abstracta del mundo, dado que “la tecnología desmaterializa y virtualiza el cuerpo humano, pues la imagen proyectada carece de aura y está liberada de su realidad” (Dubatti, 2019, pág. 187).

En tal sentido, los medios audiovisuales se articulan dentro del hecho escénico posdramático en tanto proponen la multiplicidad de sentidos a partir de la representación abstracta de la realidad; así el devenir posdramático se compone entendiendo al mundo de manera virtual e incorpórea por el impacto de la tecnología y la caída de las fronteras por la interconectividad global que desterritorializa y relativiza la realidad del sujeto, o como lo entiende Lehmann (2013): “el juego con la experiencia del conflicto entre los cuerpos presentes y su inmaterial aparición como imagen en el marco de la misma escenificación” (p. 387).

Por un lado, dentro de los medios audiovisuales se ubica la multimedia. A través de este signo se expande la proyección del cuerpo y se desdibujan los límites del cuerpo actante

---

<sup>28</sup> Así, por ejemplo, el cine como disciplina artística no es teatro porque no visualizamos al cuerpo en todas sus dimensiones físicas, en carne y hueso, sino solo una proyección de él.

materializando realidades y dimensiones del sujeto. Así la imagen visual complejiza la composición espacial resignificando al propio cuerpo o los conceptos que sobre él se instauran de manera masiva y global. Esto porque:

En la civilización multimedia posmoderna la imagen representa un medio poderoso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la escritura. (...) la profusión global de los datos electrónicos trae como consecuencia que la civilización de las imágenes alcance sin esfuerzo a las masas y, con ello, que disponga del poder que otorga una gran cantidad de dinero, con lo que abarca virtualmente al mundo entero. (p. 384).

En nuestro proyecto de investigación desarrollamos este enfoque en la composición de la Secuencia 1, sobre la codependencia del género binario. Aquí componemos imágenes corporales que desarrollan la complementariedad de los sujetos hombre y mujer a merced del funcionamiento de espacios sociales estructurados al orden social de la misma manera que la constitución genérica. En tal sentido, las imágenes dinámicas representan de manera abstracta características repetitivas, sistemáticas y automatizadas; esto se integra y modifica a los cuerpos actantes siendo así mismo, una especie de representación intrínseca de ellos. Simultáneamente, entendemos también a la multimedia como un recurso experimental diversificado e ilimitado por su inmaterialidad y, sobre todo, al ser la simulación de imágenes referenciales del mundo.

Correlativamente, en la Secuencia 3, sobre la exacerbación masculina entendemos la multimedia como recurso que “se convierte en un campo de experimentación primordial, dado su carácter flexible e inestable, material y sexualizado, a la vez que territorio donde operan la simulación y las convenciones sociales” (pp. 186- 187). En este momento de nuestra puesta entendemos los discursos legitimadores en torno al género binario, enfatizando en el género masculino; a través de la multimedia se proyectan imágenes de ideales de consumo para hombres y mujeres que fundamentan su constitución como sujetos cosificados.

Por otro lado, el lenguaje audiovisual también se presenta a través de composiciones sonoras –música y/o voz- que configuran las espacialidades, desarrollando también diversas capas sígnicas integradas a imágenes corporales. Así, por ejemplo:

La realidad de la voz se convierte en un tema en sí mismo: se ajusta y se ritmifica a partir de patrones formales, musicales o arquitectónicos, mediante el uso de la repetición la distorsión electrónica o la superposición hasta hacerla ininteligible, o a través del uso de voces tratados como ruidos, gritos, etc. Exhausta por la mezcla se desprende de los personajes como una voz incorpórea y fuera del lugar. (p. 269).

Al respecto, en nuestra parte práctica utilizamos la voz como medio autorreferencial, durante la Secuencia 5 en torno al Autorrendimiento y la vulnerabilidad. En este momento de la composición, no son precisamente los cuerpos actantes los que enuncian el discurso que define la autorreferencialidad, sino una proyección audiovisual de ellos, en la que se presentan sus rostros de manera simultánea a los de otras personas de distintas razas y géneros. Lo que pretendemos discurrir con esto es la desterritorialización del discurso en tanto al entender la hegemonía del género, entendemos su reproducción masiva interconectada, puesto que “el siglo XXI, merced a la tecnología digital, promueve un mundo virtual, un cuerpo virtual, que trae como consecuencia directa para el teatro el juego con la ausencia del cuerpo y en escena” (Dubatti, 2019, pág. 186). Precisamente en esta secuencia hibridamos los medios audiovisuales de multimedia y voz para representar una idea virtual del sujeto global, entendiendo además que la reproducción artificial de la voz que “contribuye a que el texto se convierta en un libreto semánticamente irrelevante y en un espacio sonoro sin fronteras sólidas” (Lehmann, 2013, pp. 268-269).

Pues bien, como hemos mencionado con antelación, la hibridez como estética de este proyecto, presenta características des-jerarquizantes, heterogéneas y multisígnicas en correspondencia a la articulación de lenguajes y disciplinas sobre las cuales nos enfocamos con objetivos específicos.

Particularmente la danza-teatro es abordada a partir del entendimiento del cuerpo como medio para abstraer los conceptos culturales instaurados en la construcción de lo femenino y lo masculino; de tal manera, a partir del movimiento extracotidiano en composición armónica con la danza, el cuerpo discurre en la poetización de discursos contemporáneos en torno al género binario, pero además se integra al concepto de autorreferencialidad para potencializar nuestro discurso. Correlativamente, la autorreferencialidad compone también una serie de imágenes corporales y textos que exponen la manera en que nos identificamos con la hegemonía masculina y femenina



respectivamente. Mientras que el lenguaje audiovisual desarrolla el sentido de los sistemas de poder determinantes en la cultura que fortalecen contenidos hipersexualizadores y consumistas en torno a los géneros mencionados; discursos que además se sostienen en el binarismo complementario y diferenciado que define la construcción genérica de los sujetos. Estos enfoques serán desarrollados con mayor especificidad en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO IV

La resolución práctica del presente proyecto de investigación se fundamenta en el desarrollo de las características de la performatividad del género binario previamente desarrolladas en el capítulo II. Tal composición híbrida desarrolla una puesta en escena que articula los lenguajes escénicos de la danza-teatro, la autorreferencialidad y los lenguajes audiovisuales abordados en el capítulo III.

No obstante, en este punto de la investigación nos es pertinente desarrollar los procedimientos individuales que fueron los puntos de partida para llegar a la selección e integración de los lenguajes escénicos previamente mencionados y la composición de la versión libre sobre la cual se enfoca este proyecto: *Reflejos*. Por ende, en adelante desarrollamos puntualmente el sentido de cada una de las secuencias, cuya indagación tuvo enfoques particulares y articulados en torno a la performatividad del género binario, así como de la hibridación de lenguajes escénicos como herramienta para la construcción de este discurso.

### **4.1. Análisis crítico de procesos individuales desarrollados previamente**

Como ha sido mencionado anteriormente, este proyecto de investigación deriva de dos investigaciones individuales que han sido desarrolladas con antelación en torno a las obras *El arcoíris en las manos* (2015) y *La mujer sola* (1990). En los siguientes párrafos describiremos el proceso de creación e integración de ambas propuestas.

#### **4.1.1. Sobre la construcción del género masculino<sup>29</sup>.**

En una primera etapa, como actor investigador me fue pertinente identificar una pieza teatral por la cual iniciar mi investigación, De esta manera, llegué a la obra *EL arcoíris en las manos* escrita por el dramaturgo Daniel Fernández (2015). Esta obra aborda temas en torno a la comunidad LGTBIQ+, y lo que pretende es denunciar la falta de oportunidades laborales, económicas, sociales y políticas ante la discriminación, homofobia y estigmatización de este grupo minoritario.

La historia cuenta la vida de Marita/Mario, una mujer trans que busca forjarse un camino a una vida digna. Sin embargo, su perseverancia y sus ganas de romper la cadena cíclica de la vida “típica” degradante de una mujer trans no es lo único a lo que se confronta. Su madre y su pareja

---

<sup>29</sup> Este proceso pertenece al proceso individual de Rafael Mena Palacios, por lo tanto, el contenido está desarrollado en primera persona singular.

Revolver, son los personajes detonantes que influyen y determinan ciertas decisiones en Marita/Mario, por prejuicios sobre su identidad de género y orientación sexual. Este personaje mantiene una relación secreta de muchos años con Revolver. Sin embargo, su relación posee un conflicto, cuando Marita no está vestida como “ella” sino como “él” (Mario), Revolver se niega a cualquier tipo de vínculo o relación con este. A lo largo de la historia Marita decide vivir libre y abiertamente como mujer trans en su cotidiano y pide que Revolver la acepte como su pareja de manera pública. Sin embargo, Revolver no pretende corresponder, ya que, considera que mantener una relación amorosa homosexual iría en contra de todo lo que él considera que es un “verdadero” hombre.

No obstante, si lo que propone Fernández (2015) es la historia de Marita/Mario y su búsqueda insaciable por una vida diferente a la “destinada” por la sociedad, mi intención en torno a esta primera etapa fue irrumpir con la historia del personaje principal y direccionar el enfoque de investigación a Revolver como sujeto de estudio. A este personaje, por su comportamiento y conducta en la obra, se le designa la categoría de “macho”, adjudicándole determinados comportamientos normalizados dentro de este universo ficticio que termina siendo la mimesis contextual del autor. Entonces, el primer enfoque consistió en la reflexión en torno a la exacerbación y dominación masculina, puntualizando en el personaje Revolver, puesto que en él identifiqué características hegemónicas masculinas.

A partir de esto, emprendí el cuestionamiento sobre las nuevas masculinidades que se contraponen a la construcción preexistente entorno al sujeto hombre, dado que considero que estas problemáticas están relacionadas de una u otra manera a la construcción del género masculino por discursos de poder o jerarquías que se le adjudican. A la vez que, gran parte de mi generación junto a pequeños y grandes grupos de las generaciones predecesoras y descendientes respectivamente, vivimos una ola de concienciación y reformulación frente a temas como el patriarcado, el machismo y la ideología de género (temas muy ligados a la construcción del género en toda su diversidad).

Correlativamente, apoyé la resolución práctica de este primer acercamiento en una estética liminal, tomando en cuenta la integración entre el lenguaje audiovisual y la danza. Particularmente, el lenguaje corporal en la danza como las secuencias físicas y la partitura de acciones corporales corresponden a mi formación como actor. Sin embargo, no puedo ser indiferente a la intervención de lenguajes tecnológicos y multimediales en el que está inmerso el teatro contemporáneo y por

tanto mi contexto. Entonces, el procedimiento de laboratorio se apoyó, por un lado, en el lenguaje audiovisual para discurrir sobre el impacto de sistemas de poder que imponen conceptos culturales en los cuerpos masculinos; y, por otro lado, en la danza para abstraer mi conflicto de identidad frente a la masculinidad predominante a través de la expresión del cuerpo en distintas calidades de movimiento.

De tal manera, en esta composición se presentaba al personaje Revolver quien desarrollaba acciones físicas entorno a los conceptos inscritos en el sujeto masculino evidenciando rudeza, fuerza y virilidad, para componer el comportamiento hegemónico del hombre. Estas características se desarrollaban a través de secuencias relacionadas a la danza-teatro para demostrar, por un lado, la construcción determinante de este sujeto y por otro la lucha frente a esta constitución.

Durante esta secuencia cuando el personaje Revolver adquiría comportamientos evidentemente masculinos, se proyectaba un video que evidenciaba el proceso de transición de una mujer trans. No obstante, este video se reproducía en reversa presentando entonces la involución de una mujer trans a un hombre; involucrando así al personaje Marita como un eje de conflicto a través de la multimedia. Este conflicto era evidenciado en la corporalidad de personaje a través de las calidades de movimiento desarrolladas en torno a la exposición y vinculación que Revolver tenía con Marita/Mario. Ya que, como mencione anteriormente, Revolver no concibe siquiera ser visto públicamente cerca de una mujer trans, homosexual o cualquier sujeto masculino que no respete las características masculino que los constituyen como “hombres”.

Pues bien, tal exposición era desarrollada a través de videoclips cortos en los que se proyectaban imágenes de hombres de éxito, religiosos, viriles e intelectuales; los cuales representaban a las instituciones de poder como la religión, trabajo, educación, etc. Entonces, al identificarse vulnerable y juzgado, Revolver negaba cualquier vinculación con la proyección de la mujer trans; tratando de tapar las imágenes que se reproducían de esta.

Ahora bien, durante la identificación de la obra y por ende la de mi personaje, dramáticamente tuve que estructurar un collage de diversos textos enunciados por Revolver que me permitieron discurrir sobre la exacerbación de la masculinidad. Por ende, primero identifiqué diálogos o monólogos en los que eran resaltantes los discursos hegemónicos entorno al género masculino; correspondientemente, constituí una suerte de monólogo-diálogo entre Revolver y Marita/Mario, puesto que en esta relación identifiqué que se evidenciaban los

momentos en los cuales Revolver verbalizaba y justificaba su constitución como un hombre violento, heteronormado y viril.

Cuando las proyecciones y videoclips de los hombres desaparecían, Revolver entablaba una conversación en “privado” con Marita, cuya ubicación era direccionada al público a partir de la relación visual y verbal que desarrollaba con el espectador; en este “diálogo” Revolver recriminaba su presencia, lo cual motivaba un enfrentamiento con ella. Para tal composición usaba una casaca que, inicialmente, tenía amarrada a la cintura, pero que, al llegar a un punto más potente de la pela por no aceptar su orientación sexual de manera pública, resignifiqué a Marita en la casaca lanzándola hacia el público sin soltarla por completo para traerla a sus brazos y luchar con esta. De esta manera trataba ahora de fisicalizar al personaje Marita dejando a un lado el código que se había creado con el público. Finalmente, este terminaba en una secuencia en la que el personaje luchaba consigo mismo.

Ahora bien, por todo lo mencionado, durante la resolución de este proceso comenzaron a suscitar diversas contradicciones e incongruencias en torno a mi discurso, mi propuesta escénica y teorización. Por una parte, en la teorización de este proceso desarrollaba las características hegemónicas de la masculinidad abogando por otras formas de concebirla; alejándome del discurso inicial. No obstante, en la parte práctica se mostraban momentos en torno a la identidad de género o la negación de lo masculino; conceptos que, en lo particular, se alejaban del eje de contenido de mi interés. Entonces, a lo largo de mis siguientes procesos identifiqué y comprendí que el problema no era la articulación de los lenguajes artísticos sino del sentido que estos discurrían.

De esta manera, en primera instancia cambié la secuencia corporal y la calidad de movimientos suaves, ligeros y ondulados, por movimientos pesados, fragmentados y directos; sumado a esto adicioné una canción que permitiera a mi personaje componer de manera rítmica la conducta rígida que Revolver necesitaba. Entonces, modifiqué los videos en las Marita/Mario se presentaban, proyectando la imagen solo de una mujer trans. Asimismo, la deducción de este cambio se dio gracias a que en diversas presentaciones los espectadores relacionaban este video y la secuencia física de daban simultáneamente; evidenciándose un conflicto de identidad sexual en torno a Revolver. Consecuentemente, mi puesta en escena seguía direccionándose en una suerte de paradoja entre la negación y aceptación sobre la orientación sexual de Revolver, características que en primera instancia sentía que me ayudarían en cierto grado a comprender más mi discurso,

pero que evidentemente terminó expandiéndose a aspectos mucho más sociales, pero no en torno a la exacerbación de la masculinidad.

Por otro lado, en el un segundo proceso, tuve que modificar el discurso en correspondencia a la propuesta en escena; comencé a profundizar en conceptos en torno a la orientación sexual, puntualizando en la construcción de la identidad masculina y la heteronormatividad como componente de esta categoría. En tal sentido, la propuesta práctica comenzó a evidenciar momentos en los que se demostraban la indagación, identificación y expropiación de aquellas características que el género masculino posee en torno a su identidad.

Entonces, lo que se presentaba en escena eran tres momentos en los que en una primera instancia se veía a Revolver buscando referentes de masculinidad e identidad a través de la sucesión de imágenes proyectadas. Luego, desarrollaba una secuencia física mediante el teatro-danza y en articulación con las imágenes, desarrollando la identificación y cómo estas identidades confluyen en el cuerpo del personaje, para que, finalmente, se genere la expropiación de estos conceptos fuera de Revolver. Seguido a estos momentos, se comenzaban a proyectar en video el resultado de aquella adquisición de conceptos preexistentes al género masculino, los cuales Revolver debió de adquirir pero que se ven ahora solo en una pantalla; evidenciando las características masculinas en contraposición a las que no se veía de manera física en escena. Consecuentemente, este momento comenzó a corresponder a los componentes de la masculinidad y a su construcción, término que me interesó focalizar y articular mi interés en relación al discurso, la parte práctica y mi investigación.

No obstante, al finalizar la última secuencia mencionada, empezaba un monólogo, el cual se desarrollaba de la misma manera en el que se indicó en mi primer proceso, pero que terminaba de contraponer los momentos y conceptos desarrollados anteriormente. Entonces, me desligué de la narrativa del texto en tanto me alejaba de los propósitos en relación al género masculino; asumiendo que era necesario indagar en otras maneras de construir el discurso permitiéndome reestructurar una nueva dramaturgia que fue intervenida por textos autorreferenciales vinculados a aquella construcción hegemónica que posee el personaje Revolver, quien en contraste al primer acercamiento no cuestionaba solamente su constitución a partir de su sexualidad u orientación.

Respecto al lenguaje que abordaba en relación al límite entre una disciplina artística y otra, llegué al término de hibridez como característica del teatro liminal, según el cual esta es la

convergencia de diferentes disciplinas artísticas o lenguajes escénicos diversos, que hibridan entre el límite o el umbral del hecho escénico y el performativo (Dubatti, 2017).

Según este enfoque, la hibridez sirvió como una herramienta consubstancial a la construcción del género masculino, comprendiendo al género como un constructo híbrido dotado de costumbres, conductas, actos y sentimientos que confluyen en la constitución del sujeto masculino. Por ende, dado que, la obra *El arcoíris en las manos*, presenta a “Revolver” como un personaje sociabilizado, normativizado y regulado por dispositivos de poder que componen de manera hegemónica el género masculino. Propuse que, a través de la hibridez entre los lenguajes corporales, multimediales y la fragmentación de la línea tempo-espacial del personaje Revolver a través de la irrupción de lo real, se podrá cuestionar la construcción hegemónica del género masculino y así abogar por nuevas formas de observar a esta categoría.

Ahora bien, en esta tercera etapa, desarrollé escénicamente una pequeña escena en la que me presentaba como actor ubicado al centro del escenario, sentado y mirando al público, como si este fuese un espejo en el que pueda mirar mi reflejo; creando la convención de un momento íntimo, en el que identificaba algunos rasgos o manías que mi cuerpo tiene, exaltando las “masculinas” y tratando de erradicar las que identificaba como “femeninas”. Entre estos rasgos: mi cabello, la textura de mi cuerpo, y las facciones de mi rostro. En esta composición presentaba ritmos cambiantes los cuales no me permitían desarrollar la comunicación de ese conflicto.

Luego elaboré una secuencia, la cual consistió en la reproducción de un audio del llanto de un bebé que evolucionaba al rugido de un león y finalmente al de un dinosaurio, simultáneamente presentaba la sombra de mi cuerpo en contraluz, mientras se reproducía la canción *Radioactive*. Luego me presentaba evidentemente como un cuerpo poético y desarrollaba una secuencia en torno a la identificación de las dimensiones físicas de mi cuerpo, olores y resistencia física. Finalmente, se reproducían una sucesión de imágenes y videos cortos los que representaban máscaras de identidad o referentes masculinos determinantes para el hombre.

En esta secuencia continuaba vinculando la exploración con el personaje Revolver, haciendo una suerte de desdoblamiento entre él y yo. Sin embargo, esto obstaculizaba la investigación puesto que era necesario establecer límites de acuerdo a la línea de acción del personaje, dado que este procedimiento continuaba de una u otra manera vinculando la investigación al tema de la orientación sexual.

Por todo lo anteriormente desarrollado, el personaje Revolver que interpreté en esa versión libre de la obra, también está relacionado y sublevado bajo estos sistemas hegemónicos y patriarcales que determinan ciertas conductas básicas para la composición de su identidad masculina. No obstante, estos sistemas normativos en mi puesta en escena se veían reflejados por los lenguajes multimediales que modificaban al personaje cada vez que estaba entre el límite de lo que debe y no debe ser o hacer. Estos componentes sociales están metaforizados a través de audios de otros hombres que acusan el comportamiento de Revolver al no encontrarlo un comportamiento similar al que el sistema demanda.

Entonces, me desvinculé del personaje y comencé componer a partir de mi constitución como sujeto masculino potencializando de esa manera el discurso. No obstante, tal enfoque precisaba de la vinculación con su género opuesto y complementario, ya que la materialización concreta de los cuerpos masculino y femenino fortalece y limita las características determinantes de cada uno, correspondiendo así su relación binaria hegemónica y diferenciada. Es por tal motivo que articulé mi investigación con Nina Layche, dado que ella se encontraba también abordando el tema de género desde un enfoque binario.

#### **4.1.2. Sobre la construcción del género femenino<sup>30</sup>.**

El punto de partida de la investigación individual en torno a lo femenino estuvo orientado al análisis y construcción escénica del conflicto del personaje María, del monólogo *La mujer sola* (Fo & Rame, 1990) a partir de la alteración del tiempo y del espacio en las acciones físicas. El problema de investigación derivó de la identificación del conflicto interno del personaje por la relación fragmentada que establece con su entorno y la construcción pasiva de su género femenino. La resolución práctica, por su parte, derivó de la iniciativa de componer el comportamiento físico del personaje a través de secuencias de acciones físicas que materializaran las dimensiones internas del personaje.

De tal manera, en esa primera etapa de creación e investigación, el personaje fue analizado según las características presentadas en la dramaturgia original y el enfoque desarrolló la reflexión sobre los conceptos instaurados en la mujer como ser social a partir del personaje. Así, este periodo fue apoyado, por un lado, en el análisis del personaje en su relación con los personajes que

---

<sup>30</sup> Este proceso pertenece al proceso individual de Nina Layche Gómez, por lo tanto, el contenido está desarrollado en primera persona singular.



menciona en el monólogo, dando cuenta de las relaciones fragmentadas que atraviesa la mujer en función a la aceptación que tiene sobre su condición pasiva de madre y esposa, pese a que estas niegan el respeto de su integridad sexual y afectiva en correspondencia con el servicio sacrificial que le debe a su esposo e hijos.

La resolución práctica de este primer acercamiento fue desarrollada en la construcción de la acción física para establecer el conflicto entre lo que el personaje hace y dice, este conflicto motivado por sus necesidades y las vivencias internas identificadas en el análisis de sus objetivos y superobjetivos. Entonces, en la primera etapa de investigación, se abordaron dos conceptos del método de las acciones físicas de Stanislavski: el momento íntimo y el segundo plano.

La composición escénica sobre el *momento íntimo* fue trabajada bajo la premisa de soledad, domesticidad y represión; se construyeron acciones físicas que permitían el reconocimiento del conflicto a través de impulsos y micromovimientos que se contraponían a las palabras del personaje. Y consecutivamente, esto fue articulado al *segundo plano* que consiste en precisar las reacciones del personaje ante los sucesos ocurridos y saturar de profundo sentido las palabras que pronuncia (Serrano, 2004). De esta manera, fue posible alterar el ejercicio cotidiano de las acciones del personaje con microacciones e impulsos extracotidianos.

Los resultados de tal procedimiento fueron asertivos en tanto dieron cuenta de la tensión que existe entre las acciones conscientes e inconscientes del personaje y su correspondencia con el conflicto de la pasividad impuesta en la mujer como ser social. Mas, así mismo, surgieron cuestionamientos tanto prácticos como teóricos para determinar cuál es el trasfondo de los impulsos de este personaje y qué otras posibilidades de manifestación del conflicto existen en la dinámica de la acción física, sobre todo dado que la acción no lograba alterarse de manera concreta en función con el espacio, solo en función con el tiempo y, por ende, los objetivos de la investigación no eran aplicados en su totalidad.

Es por ello que, en tal punto, la investigación profundizó en el estudio sobre el inconsciente del personaje, además de las cualidades de la acción física como discurso de este conflicto entre sus intenciones conscientes e inconscientes. El apoyo teórico para tal procedimiento fueron los *actos fallidos* desarrollados por Freud, que consiste en una acción que no es determinada por el sujeto, pero que responde a sus deseos inconscientes movilizadas por las pulsiones latentes que son entendidas como fuerzas psicosomáticas cuya existencia postulamos en el trasfondo de las tensiones generadoras de las necesidades del ello, es decir, el inconsciente (Freud, 1978).

Entonces, de acuerdo a estas consideraciones es que las cualidades de la acción física han sido trabajadas bajo la premisa de que la acción es comportamiento humano determinado en espacios definidos según las circunstancias del personaje que movilizan y alteran el ritmo de las acciones (Rubio, 2017).

Sin embargo, la aplicación y reflexión sobre estos conceptos no fueron viables para la investigación porque, en primer lugar, era inverosímil plantear un análisis puramente psicológico sobre un personaje teatral; y correlativamente, porque la indagación sobre las acciones físicas no podía fundarse en la interpretación de un comportamiento que nacía solo desde interpretación personal de la ficción que crea el personaje.

Por tanto, resultó imperativo reenfocar el sentido del conflicto del personaje sin la profundización sobre su psicología, sino más bien en representación de la mujer como ser social. Así la investigación emprendió el análisis de las características que concretamente identificaban al personaje como un sujeto mujer fragmentado y los mecanismos que influyen en la construcción de su género. Para lo mencionado los recursos discursivos residieron en la construcción de la corporalidad del personaje a partir de la alteración del movimiento en el cuerpo y sus extensiones físicas en reflejos y sombras en el espacio escénico. El principal propósito fue integrar tales elementos para dar cuenta de la situación de la mujer dividida en múltiples estados y funciones por su cualidad cultural de individuo social.

De acuerdo a estas consideraciones, fue oportuno remitir a determinadas observaciones de la sociología que entiende a la sociedad actual como fragmentada que estructura al individuo de acuerdo a voluntades dominantes de la masa; es decir, el sujeto se adapta y fluye en las múltiples corrientes de los demás, pues “la individualidad es una tarea que la propia sociedad de individuos fija para sus miembros” (Bauman, 2006, pág. 31).

En efecto, el personaje María es el referente de un sujeto fragmentado por deberes morales que han estructurado su conducta y que responden a ideas predominantes de la masa y sus necesidades afectivas y sexuales, pues las exigencias de su rol femenino en su familia limitan su existencia al servicio de los otros. Además, queda expuesta la manera en la que ha tipificado dicha situación de opresión y la culpa impuesta sobre la mujer al no cumplir con estándares de *feminidad* que la definen, tales como la domesticidad, la conyugalidad y la represión sexual.

A partir de esta reflexión sobre las formas de habitar de la mujer, la investigación práctica se apoyó en la acción física y particularmente el movimiento como recursos para abstraer y

materializar las dimensiones del personaje fragmentado; fundado en lo indicado por el texto sobre líneas de pensamiento del personaje, sus relaciones y dimensiones internas, se estableció en su comportamiento físico-verbal el reflejo de las formas con las que esta mujer ha sido formada en la sociedad fragmentada. En consecuencia, se trabajaron recursos que sostienen ambos niveles: lo físico, a nivel corpóreo de la actriz y las extensiones o proyecciones del cuerpo en el espacio con sombras y reflejos. Para este trabajo, se tomó como principal referente a Meyerhold y principios específicos desarrollados en la Biomecánica: el contraste, el freno de ritmos y la musicalidad.

Por lo que refiere al contraste, se fundamenta en la acción exagerando y transformando el movimiento y acentuando los ritmos en gestos, palabras o miradas (Meyerhold, 1983) componiendo a partir de este principio, partituras de movimientos con alternancias definidas y rítmicas que significan el estado fragmentado del personaje. Además, se articuló a ello, distintas calidades y velocidades “que responden a la integración de las variables peso, tiempo y espacio, que fluyen entre el control técnico y la libertad expresiva y consciente del movimiento” (Sierra M., 2014, pág. 137).

Las obtenciones de tal proceso fueron positivas en tanto, por un lado, el personaje María correspondía a la construcción hegemónica de la mujer como sujeto y el trabajo práctico materializaba el sentido de la fragmentación que es propia de tal construcción. Sin embargo, la particularización sobre el personaje limitaba el sentido más complejo que tiene la construcción de la mujer como sujeto contemporáneo, en tanto, esta presenta características hegemónicas de pasividad, pero también agencia activa en procesos cosificadores sobre sí misma.

De tal manera, fue conveniente indagar en una versión libre que integrara las características pasivas identificadas en María y las características activas identificadas en la mujer contemporánea. Así mismo, la investigación práctica se reorientó al estudio del cuerpo como elemento principal del discurso sobre la fragmentación de la mujer, siendo este entonces el medio y objeto capaz de transitar y habitar espacios que definen la construcción de lo femenino.

Consecuentemente, la investigación se desligó de la particularización sobre la vida del personaje para desarrollar de manera más compleja la problematización sobre las funciones disciplinarias y morales tradicionalistas y contemporáneas de lo femenino, puesto que, como ser social la mujer es objeto de consumo tanto masculino como de sí misma a través de la reproducción y consumo del estereotipo de su género. Simultáneamente, resultó necesario indagar en otros códigos y lenguajes escénicos que se integren al cuerpo para el desarrollo y particularización de

los espacios femeninos de carácter fragmentario, así mismo de apoyar el sentido de la construcción genérica de la mujer en función codependiente con el hombre puesto que las funciones pasivas y activas sobre las que es cosificada corresponden a su relación binaria con la construcción de la masculinidad hegemónica.

#### **4.2. Articulación de procedimientos**

Por ende, en correspondencia a las necesidades de los procesos individuales desarrollados con antelación, ambas investigaciones fueron integradas para la profundización y desarrollo de la construcción codependiente entre lo masculino y lo femenino, particularizando en la construcción híbrida del sujeto por las características de la fragmentación y simultaneidad, propias de la posmodernidad cuyos procesos globalizadores influyen directamente en la identidad, y por tanto en el género, del hombre y la mujer. Entonces, reflexionamos sobre la construcción hegemónica de lo masculino y lo femenino, pero también emprendemos el cuestionamiento sobre las características ambivalentes del sujeto contemporáneo en tanto la constitución de su identidad es el resultado tanto de la ruptura de discursos legitimadores como de la conservación de los mismos.

Además, en esta investigación planteamos para la indagación y articulación del teatro-danza, el lenguaje audiovisual y la autorreferencialidad, entendiendo que estos recursos escénicos al ser híbridos en sí mismos, corresponden de manera directa a la construcción también híbrida del sujeto.

Por un lado, el teatro-danza es abordado como medio de abstracción de los conceptos preexistentes y nuevos que se imponen en los cuerpos de los sujetos masculinos y femeninos; simultáneamente, el lenguaje audiovisual, como referente de sistemas de poder hegemónico y la autorreferencialidad como herramienta que potencialice nuestros discursos como hombre y mujer. De esta manera, el soporte teórico de la investigación práctica dialoga entre los conceptos desarrollados por Hans Lehmann, Patrice Pavis y Alfonso de Toro, quienes analizan la multiplicidad de signos, integración de lenguajes, la simultaneidad y fragmentación como características de la hibridez en el teatro.

No obstante, es importante mencionar que en esta nueva versión nosotros no abordamos las obras ni los personajes antes mencionados, pero rescatamos la problematización sobre la construcción de género que estos plantean a través del cuestionamiento de características hegemónicas como la heteronormatividad, diferenciación sexual y estereotipos de género

implantados en nuestra cultura; esto porque nos moviliza desarrollar un discurso propio en correspondencia a conceptos sociales que están siendo cuestionados en nuestro país.

Para concluir, la reflexión teórica será abordada a partir del concepto de performatividad desarrollado por Judith Butler, quien entiende que el género se construye a través de actos repetitivos que se legitiman en el sistema hegemónico binario heteronormado, y que corresponden a la reiteración de máscaras que los sujetos adoptan y son reconocidos y reproducidos de manera colectiva (Butler, 2007). A su vez, la performatividad será desarrollada con los conceptos de máscaras masculinas, la tipificación de la mujer y la negación y diferenciación del género binario, conceptos apoyados en Enrique Gil, Marcela Lagarde, Natasha Walter y Raewny Connell.

En adelante organizamos las etapas de indagación que comprendió esta nueva versión titulada *Reflejos*. Inicialmente nos orientamos al planteamiento escénico de la relación codependiente que sostiene la hegemonía entre lo masculino y lo femenino, haciendo énfasis en la simultaneidad de realidades, la fragmentación y la construcción de espacialidades híbridas, como características del eje de estructura que se vinculen con la construcción ambivalente de los sujetos contemporáneo masculino y femenino. Para tal objetivo, determinamos la hibridación de la danza-teatro, los lenguajes audiovisuales y la autorreferencialidad en la composición escénica.

#### **4.2.1. Primera indagación práctica.**

##### ***a. Secuencia en torno a la imposición ideológica de género.***

###### ***- Objetivo.***

Desarrollar las cualidades jerarquizantes impuestas en los sujetos femenino y masculino sobre las cuales se fundamenta su relación diferenciada y complementaria,

###### ***- Características de performatividad del género binario.***

- Sistemas de poder y diferenciación de género: Enfatizamos en determinados relatos legitimadores del sistema de poder religioso; puntualmente apoyándonos del discurso de disciplinarización genérica manifestada en el mito de Adán y Eva como resultado a su desobediencia contra la palabra de Dios: “sufrimiento para la mujer y trabajo para el hombre, y muerte para ambos” (Miranda, 2009, pág. 158). La particularidad de esta imposición de características se define en la inherencia de la mujer al sacrificio de maternidad y conyugalidad, además de su sublevación y pasividad al hombre; como

- puede entenderse en la cita bíblica<sup>31</sup>: “Multiplicaré los dolores de tu preñez, parirás a tus hijos con dolor; desearás a tu marido, y él te dominará”. Mientras que, por lo que respecta al hombre, el castigo lo define como un sujeto que deberá sobrevivir, aspecto que podemos recontextualizar con el sujeto de rendimiento<sup>32</sup>, en la cita<sup>33</sup>: “Por haber hecho caso a tu mujer y haber comido del árbol prohibido (...) Con fatiga comerás sus frutos todos los días de tu vida (...) Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra de la que fuiste formado, porque eres polvo y al polvo volverás”.
- Codependencia y complementariedad: Simultáneamente, desarrollamos el sentido de que tal diferenciación determina la manera en que el sujeto masculino y femenino se complementan y estrechan su relación jerárquica a partir de partituras físicas de los cuerpos actantes.
    - *Características de hibridación de lenguajes escénicos.*
  - Imágenes corporales en escultura: En la primera microsecuencia, el espacio escénico estaba delimitado por dos esquinas adversas donde se ubicaron nuestros cuerpos femenino y masculino como figuras estáticas cuyas formas extracotidianas exacerbaban cualidades “femeninas” y “masculinas”. En este sentido, concretamente, la ubicación contraria de los cuerpos significaba la diferenciación entre lo femenino y lo masculino.
  - Danza-teatro: Este lenguaje ha sido abordado como eje expresivo de un estado más sensible y extracotidiano de los cuerpos actantes masculino y femenino. Pretendíamos, además, abstraer y complejizar el lenguaje del cuerpo, evitando refutar en imágenes muy obvias en torno al ejercicio de poder y relaciones diferenciadas de género. Esto ha sido trabajado a partir de la acción de los cuerpos poéticos que se encuentran y reconocen como complementarios a partir de una partitura de movimientos de calidades y velocidades distintas, matices que permitían la presentación de cuerpos enérgicos no personificados.
  - Audio: Como recurso sonoro, durante la exposición de los cuerpos como estatuas, usamos un efecto envolvente de tormenta y lluvia que pretendía significar la grandeza

---

<sup>31</sup> Véase en Génesis, 3: 16.

<sup>32</sup> Entendiendo *autorrendimiento* como la condición del hombre a autoexplotarse de manera inconsciente para corresponder a ideales de consumo y éxito en la posmodernidad. (Han, 2012)

<sup>33</sup> Véase en Génesis, 3: 17-19.

- o superioridad de un espacio que excede los límites del cuerpo y que puede ejercer mayor potencia sobre ellos. Con lo último, pretendíamos plasmar el sistema de poder que es omnipotente sobre los cuerpos, aspecto que simbolizaba la inferioridad del sujeto femenino y masculino versus la figura poderosa de la religión. Consecuentemente, el primer contacto directo de los cuerpos actantes era interrumpido por el ejercicio de poder simbolizado en la voz envolvente de las citas bíblicas sobre la condena a Adán y Eva por el pecado original. En tal sentido, el lenguaje sonoro componía la atmósfera de poder sobre los cuerpos y delimitaba sus comportamientos físicos.
- o Finalmente, esta primera secuencia conectaba a través de la música con la siguiente secuencia, que desarrollamos en adelante.

***b. Secuencia en torno al género consumista.***

- *Objetivo.*

Constituir el impacto de la publicidad masiva sobre la performatividad de los cuerpos femenino y masculino a partir de la integración de imágenes corporales, musicalidad y relaciones con el objeto y espectadores en el espacio.

- *Características de performatividad del género binario.*

- o Cosificación diferenciada: En esta secuencia, los cuerpos modifican su comportamiento físico para presentarse como objeto de consumo, significando características hegemónicas a las cuales deben corresponder sea el caso de lo femenino o lo masculino de manera diferenciada. Simultáneamente, en esta primera indagación, se proyectaban clips de mujeres y hombre
- o Hipersexualización de los cuerpos femenino y masculino: Simultáneamente, en esta primera composición, se proyectaban clips de mujeres y hombres cuya exposición de sus cuerpos era de carácter sexual y hegemónico; lo que pretendíamos era discurrir en el impacto que la publicidad masiva realiza en los sujetos modificando sus conductas para corresponder a las determinaciones de consumo según su género, pero que sobre todo son hipersexuales, maximizando su estado de consumo.

- *Características de hibridación de lenguajes escénicos.*
- Sucesión de imágenes de sujetos hipersexuados (desarrollado recientemente en el punto anterior).
- Música: Los cuerpos actantes presentados en la primera secuencia expresaban calidades de movimiento cuya extracotidianeidad se definía por formas más ondulantes y de retorcimiento, mientras que, en esta nueva secuencia, el cuerpo ejecuta movimientos fragmentados, con vectores e intensidades más directas y de estacato integrado a la música.
- Vestuario y relación con el espectador: Durante esta secuencia, los cuerpos actantes se introdujeron como cuerpos “desnudos” que deben ser vestidos de acuerdo con las determinaciones genéricas de consumo. Ambos cuerpos individualmente transitamos indistintamente el espacio imitando las prendas que los espectadores usaban, esto para puntualizar en el carácter repetitivo que define la performatividad de género y la reproducción de conceptos culturales que se instauran en la moda.
- *Acierto y necesidades.*

Efectivamente, todo este primer acercamiento a la performatividad de género binario resultó asertivo para entender el planteamiento práctico de conceptos que pueden ser ambivalentes en torno a lo femenino y lo masculino, pero que son, sobre todo, determinaciones que se han naturalizado en nuestra cultura través de sistemas y dispositivos de poder: la hipersexualización, la pasividad femenina versus la dominación masculina, por ejemplo. Así mismo, fue productivo poder delimitar las espacialidades a partir del enfoque sobre el cuerpo y las calidades de movimiento extracotidiano que además se expresa en conjunto o contraposición con la música y refuerza, por tanto, el sentido fragmentado o simultáneo en que ambos lenguajes se hibridan.

No obstante, esta primera etapa de articulación de nuestros procedimientos devino también en el reconocimiento de necesidades creativas para elaborar el discurso no de manera tan literal, sobre todo en torno a la hipersexualización y la diferenciación genérica de los sujetos. En determinados momentos, el comportamiento físico extracotidiano del cuerpo en integración con el audiovisual discurría de manera redundante sobre la forma en que los sujetos reproducen ideales de belleza, poder y consumo; por lo tanto, nos resultó imperativo desarrollar mayor complejidad en la composición a través de la abstracción del movimiento y la sucesión de imágenes.



Así mismo, este primer acercamiento no completaba el énfasis sobre la autorreferencialidad, puesto que no se organizó la presentación de nosotros mismos como sujetos que se identifican con las determinaciones culturales en torno al género. Por ende, orientamos la investigación a implementar la autorreferencialidad para potencializar el discurso. Al respecto, desarrollamos la segunda etapa de exploración en conjunto.

#### **4.2.2. Segunda indagación práctica.**

Conservamos las secuencias previamente desarrolladas y agregamos una secuencia en torno a la pasividad femenina, enfatizando en el discurso testimonial del sujeto femenino autorreferido.

##### **c. *Secuencia en torno a la pasividad femenina.***

###### **- *Objetivo.***

Discurrir en la identificación de la cualidad ambivalente del sujeto femenino a partir de la enunciación de un momento de vulnerabilidad por su condición de género pasivo en la sociedad patriarcal.

###### **- *Características de la performatividad de género.***

- Cosificación pasiva de la mujer: En este segmento, el cuerpo actante femenino manifestaba su conflicto en torno al *empoderamiento* que tiene sobre sí misma, pero que se ve problematizado en tanto se expone a situaciones de acoso donde la figura masculina transgrede su tranquilidad y más bien, la asume como objeto sexual. El texto enunciado en este episodio es testimonial y se desarrolla en el siguiente punto.

###### **- *Características de la hibridación de lenguajes escénicos.***

- Testimonio: El texto enunciado no expresa concretamente su identidad, al ser enunciado por el cuerpo femenino y contener el discurso de la problemática femenina, pero comunica concretamente su cualidad testimonial:

No me entiendo. Cuando despierto, cuando trabajo o estudio, cuando estoy con mis amigos, cuando voy por la vida, me sé fuerte. Pero, si estoy sola, en la noche -incluso, a veces en el día- me aseguro de ver a lo lejos que no estén ellos. Sé que van a decir muchas cosas, sé que no voy a decir nada. Sé que entonces por dentro no voy a ser fuerte, más bien tengo miedo. Entonces, digo que no me

entiendo. Solo cojo las llaves, intento asegurarme y me pregunto... ¿voy de frente? ¿continúo este camino? No. Cruzo la acera, prefiero caminar lejos... de ellos. Van a decir muchas cosas y yo no voy a decir nada, aunque por dentro, muy en el fondo esté gritando. Prefiero caminar en silencio, estar lejos me asegura. Llego a casa y ya estoy sola, sola, pero fuerte. ¿Y, mañana? Mañana volveré a verlos, volverán a decir muchas cosas y yo... yo no sé si esta vez podré decir algo.

- Danza en retroproyección de sombra: Simultáneamente a la composición previamente mencionada, en un plano inferior del espacio escénico, se retro-proyectaba en contraluz la figura masculina que danzaba lo que el texto testimonial exponía. Con esto planteábamos desarrollar que el cuerpo como signo podría resignificar características distintas a su composición física, entonces era posible de reconocer características que correspondían al discurso femenino, en el cuerpo masculino. Hibridábamos, además, el lenguaje autorreferencial y la Danza-teatro para tal objetivo.

- *Aciertos y necesidades.*

Por lo que respecta a esta segunda etapa de exploración, continuamos desarrollando la poetización corporal en la danza para expresar estados sensibles de manera trasgresora; así mismo, la desintegración con los audiovisuales enfatizó en el discurso del cuerpo durante la Secuencia 6 en torno al Género consumista, permitiéndonos componer conscientemente corporalidades para discurrir concretamente en el ejercicio de la hegemonía sobre nuestros cuerpos. Correlativamente, la integración del momento autorreferencial, apertura nuestra forma de posicionarnos activamente en torno al discurso y la reflexión sobre el género binario.

Sin embargo, hasta este punto no llegaba a complejizarse en la hibridación de los lenguajes escénicos de manera simultánea; así mismo, la composición era limitada a conceptos redundantes sobre lo hegemónico y el lenguaje audiovisual no cumplía la significación de dispositivo de poder sobre los cuerpos. Por ende, era necesario replantear la composición espacial y la forma en que los cuerpos poéticos y autorreferidos habitan el espacio, para discurrir simultáneamente en la identificación y cuestionamiento sobre determinaciones genéricas de nuestra cultura. Fue así que orientamos nuestra indagación práctica a la composición de microespacios, donde los cuerpos se

presenten en constante estado liminal, a la vez que su integración con los objetos espaciales resignifique nuevas perspectivas y formas de discurso en torno a la performatividad de género binario.

### 4.3. Análisis crítico de la puesta en escena final

Como ha sido mencionado anteriormente, la puesta en escena resultante de la indagación y articulación de nuestros trabajos individuales se basa en la construcción de la performatividad del género binario a partir de la hibridación de lenguajes escénicos, los cuales concretamente son la autorreferencialidad, la danza-teatro y el lenguaje audiovisual, para discurrir sobre la coexistencia de diversas realidades en relación al género binario y su performatividad; visibilizando la violencia física, sexual y simbólica de género, la auto explotación del hombre, la hipersexualización de ambos géneros, como consecuencias de tal construcción cultural. Este aspecto será resumido en el siguiente esquema y posteriormente desarrollado a lo largo de este capítulo:

Secuencia	Eje de estructura: Hibridación de lenguajes escénicos			Eje de contenido: Performatividad del género binario
	Autorreferencialidad	Danza-teatro	Audiovisual	
Danza de codependencia	Introducción al acontecimiento a partir de la presentación de los actores como sujetos autorreferidos.	Fragmentación entre acciones cotidianas y extracotidianas a través de la abstracción del movimiento.  Contraste de ritmos.	Dinámica estructurada en función al orden social.	Construcción genérica ambivalente desde una perspectiva contemporánea.  Actos repetitivos.
El acoso		Partitura rítmica de movimientos.	Resignificación del objeto al ser tomado por el sistema de poder económico.	Hipersexualización.  Publicidad como estrategia de poder.

Exacerbación de la masculinidad		Contraste de ritmos.		Máscaras masculinas y heteronormatividad.
Reflejos	Sujetos autorreferidos a partir de la presentación de sus rostros.	Partitura rítmica de movimientos.	Sucesión de imágenes y videos	Autorrendimiento. Publicidad como estrategia de poder económico. Cosificación femenina.
Autorrendimiento y vulnerabilidad	Multiplicidad del cuerpo como signo a partir de la fragmentación espacio-temporal.	Composición de las características invisibilizadas en torno a la cosificación femeninas.	Virtualización del sujeto global.	Desmitificación del poder masculino a partir del conflicto existista. Cosificación femenina. Redes sociales como medio de poder.
Género consumista		Partitura rítmica de movimientos.  Acciones cotidianas y extracotidianas. Cuerpo mecanizado.	Proyección de imágenes de números, códigos y cifras como indicadores de sistematización y conteo.	Consumismo. Hipersexualización de cuerpos femeninos y masculinos. Diferenciación y negación de la hegemonía masculina.
Micro abierto		Composición de las características invisibilizadas en torno a la dominación masculina.	Teléfonos como dispositivos de comunicación e información editada.	El hombre y la mujer como sujetos-objetos de la construcción hegemónica.

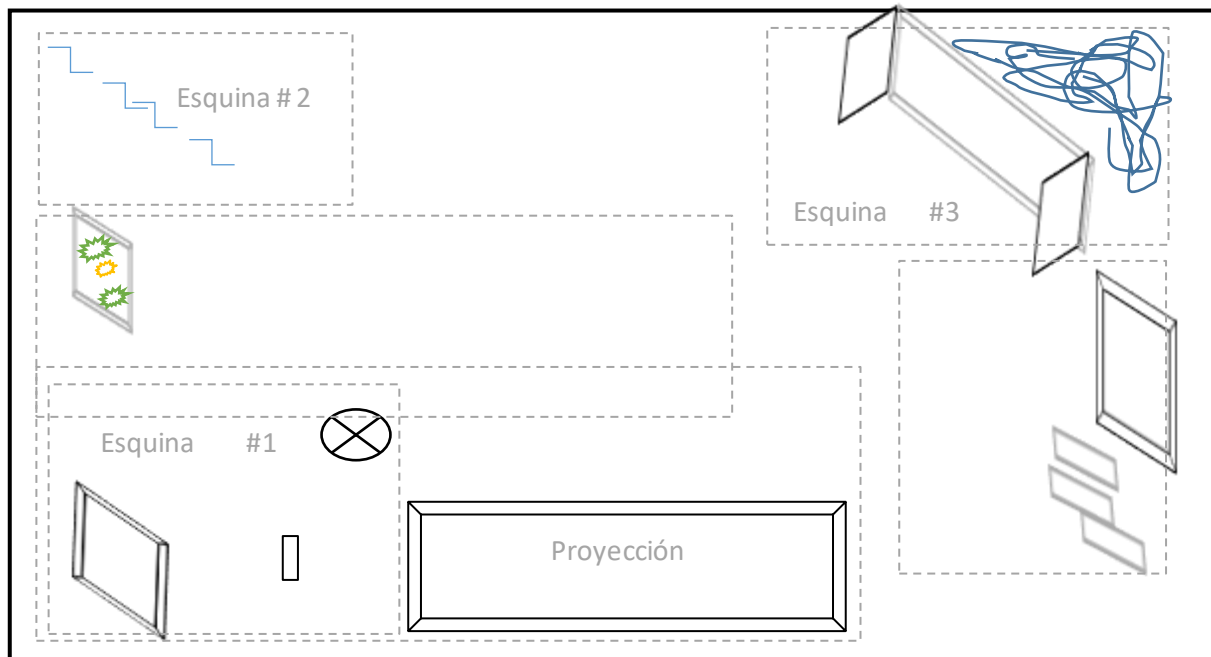
En adelante, desarrollamos la composición espacial, la descripción de los objetos y el sentido de la articulación de los ejes de estructura y contenido de nuestra investigación.

#### **4.3.1.Descripción del espacio escénico.**

El espacio escénico está estructurado en diversos microespacios que se hibridan simultánea o secuencialmente a lo largo de la puesta en escena. Los cuerpos actantes transitan por cada uno de los microespacios para desarrollar diferentes espacialidades en torno a la performatividad conjunta o diferenciada de sus géneros respectivamente. El siguiente diseño explica delimitación de tales micro-espacios y en adelante desarrollamos la composición de los objetos y signos presentados en cada uno:

- En la Esquina #1 se ubican un espejo contra la pared, un perchero, un vestido y un ventilador. La composición define a los objetos como signos diversos:
  - El ventilador: representa la figura patriarcal que ejerce poder sobre el cuerpo femenino de manera constante, acosando activamente y consecutivamente al cuerpo femenino.
  - El espejo: a través de este objeto, no es el cuerpo femenino quien establece contacto con su propio reflejo, sino que es el canal por el cual se conecta con el espectador, siendo este último el referente de la sociedad que presencia de manera pasiva el acto de acoso.
  - El vestido: mecanismo de defensa al que recurre el cuerpo femenino para limitar el contacto de la figura patriarcal con su cuerpo; el vestido es de diseño conservador y conforme avanza la secuencia, la mujer configura la forma en que lo usa para desarrollar la simbología de libre expresión de su cuerpo.
  - El perchero: es resignificado a lo largo de la escena, un arma de defensa que toma la mujer para arremeter contra la presencia constante e intimidante de la figura patriarcal (el ventilador); sin embargo, termina siendo una especie de extensión y residuo del cuerpo femenino para simbolizar que aunque el cuerpo actante no continúa habitando dicho microespacio, permanece en este un referente de su cuerpo, potencializando el discurso de que el acoso persiste y se reproduce indistintamente de la forma en que el cuerpo se presenta.
- Al lado derecho de esta Esquina #1, se ubica un panel de proyección donde serán presentadas imágenes y videos cortos que potencialicen el discurso

- Entre la Esquina #1 y #2 está ubicado un espejo roto, en el cual los cuerpos femenino y masculino se verán reflejados y reconocerán su construcción fragmentada e íntegra según se desarrolle la escena.
- En la Esquina # 2, están ubicadas dos escaleras apoyadas contra la pared. Este espacio será intervenido particularmente por el sujeto masculino para desarrollar una composición poética en torno a la sobreexigencia y demanda de fuerza y determinación que sostiene su dominación en la sociedad.
- En la Esquina # 3 se puede observar el marco de una ventana, cuyas puertas traslucen por una tela transparente de organza; que a su vez permite visualizar cintas métricas que componen una especie de telaraña adherida a la pared. Este espacio será intervenido por el sujeto femenino para dar abstracción al sentido de cosificación que caracteriza a su género en tanto debe corresponder a estándares de belleza definidos que convierten al cuerpo en objeto de consumo que se exhibe y comercializa de manera masiva y estereotipada.
- Al lado izquierdo de la Esquina # 3, se encuentra una pizarra pegada a la pared, esta pizarra está dividida por una línea diagonal sobre la cual, los sujetos femenino y masculino escribirán cifras y palabras en torno a la violencia de género (durante la secuencia Micro abierto, que será desarrollada más adelante). Así mismo, al lado izquierdo de la pizarra se ubican un grupo de varios teléfonos móviles también pegados en la pared. Y frente a ellos, un micrófono y un parlante.



### **4.3.2. Secuencia 1: Danza de codependencia.**

Inicialmente, los actores entramos al espacio escénico vestidos con prendas de nuestro cotidiano, e introducimos la convención del acontecimiento revistiéndonos para representar los cuerpos poéticos masculino y femenino; el vestuario para tal procedimiento está compuesto por leotardos y shorts de tono piel y una malla que cumple la función de máscara en nuestros rostros. De esta manera lo que tratamos de demostrar es que nuestros cuerpos representan un constructo colectivo al no tener un rostro específico sobre el cual se le pueda identificar, enfatizando además en la expresión corporal.

Finalizada esa primera intervención, un sonido instrumental de melodía monótona invade la escena y simultáneamente, a partir de entonces, la secuencia de movimientos se musicaliza., a la vez que se articula la proyección de una serie de imágenes repetitivas de diferentes espacios arquitectónicos y edificaciones. En esta secuencia, los cuerpos poéticos femenino y masculino danzan de manera simultánea a la sucesión de imágenes, desarrollando concretamente la relación entre los cuerpos a partir de una partitura de movimientos que ambos ejecutan de manera similar. La partitura de movimientos está compuesta por movimientos extracotidianos que rompen con el desarrollo de acciones cotidianas dentro de la misma secuencia. Tanto la proyección de imágenes como las imágenes corporales ejecutadas por los cuerpos actantes, discurren en el sentido de que de la misma manera que el desarrollo urbano está sistematizado por el orden social, el género binario también lo está en tanto sobre él se determinan funciones y roles específicos para el orden hegemónico de las masas.

A su vez, la secuencia tiene micro-momentos en que la acción de los cuerpos deja de ser similar; así, por ejemplo, hay un momento en que el cuerpo masculino ejecuta movimientos correspondientes a las características de su género, movimientos que el cuerpo femenino no puede reproducir por las condiciones según las cuales se concibe su cuerpo; la calidad de estos movimientos ejecutados por el cuerpo masculino, es de mayor intensidad física. Esta secuencia llega repetirse varias veces hasta que la mujer identifica que no es capaz de imitarlos.

Conforme evoluciona la secuencia, los cuerpos vuelven a unificarse a partir de movimientos que ambos pueden ejecutar. Sin embargo, esta composición unificada es interrumpida por la modificación del movimiento que ejecuta el cuerpo femenino, particularizando sobre calidades de movimiento contrastantes determinadas para cada sujeto: en la mujer los

movimientos son delicado, suaves, ondulantes; mientras que, en el hombre, pesados, directos y de mayor intensidad física.

Llega un momento en la secuencia en donde el sujeto masculino quiebra nuevamente esta simultaneidad, para transitar por el escenario, delimitando cíclicamente el espacio que habita el cuerpo femenino, el cual, a su vez, se encuentra ejecutando una partitura de movimientos que simboliza una especie de crisis por el distanciamiento del cuerpo masculino. Así, por su parte, el cuerpo femenino al ser reubicado en la esquina #1. Hasta este punto de la secuencia, la proyección de imágenes repetitivas habrá cesado.

Básicamente, en esta composición, discurremos en la diferenciación entre las características físicas determinantes para los hombres y para las mujeres, además de la jerarquía por el límite del espacio que ejerce el sujeto masculino y el desarrollo de la codependencia significando necesidad y complementación que tiene estos cuerpos en correspondencia al sistema binario. Así mismo, en esta secuencia, nos enfocamos en analizar y sistematizar la mecánica del movimiento y la expresión del cuerpo no de manera partidaria, sino respetando su organicidad motriz (aspecto que efectivamente se vincula con la libertad expresiva del cuerpo en la danza-teatro, tal como se ha mencionado previamente en el Capítulo III).

#### **4.3.3. Secuencia 2: El acoso.**

En este segundo momento, en la esquina #1 están distribuidos un ventilador, un vestido, un perchero, un espejo, y el cuerpo femenino en posición neutral. Dentro de este espacio el sujeto masculino enciende el ventilador, de modo que, el aire que el dispositivo emana, reactiva al cuerpo femenino.

- *Resignificación de los objetos.*
  - El ventilador: representa el sistema de poder y control, una figura patriarcal a partir de la primera intervención del sujeto hombre para su funcionamiento. Su impacto sobre el cuerpo femenino, define la cosificación de la mujer de manera constante y automatizada.
  - El espejo: representa a la sociedad que especta de manera pasiva el control que ejerce la figura patriarcal sobre el cuerpo femenino.
  - El vestido: es un objeto usa el cuerpo femenino en tanto se siente vulnerado por la acción que ejerce el ventilador sobre él (recordemos que, hasta este momento, el cuerpo



femenino solo viste un leotardo de tono piel, creando una especie de ilusión de desnudez.

Pues bien, esta secuencia inicia cuando el sujeto masculino enciende el ventilador y este modifica la corporalidad del cuerpo femenino a través del contacto del aire con él. El cuerpo femenino, procede a usar el vestido como estrategia de protección. Es importante mencionar que, en esta partitura de acciones mantiene el cuerpo femenino mantiene contacto visual con los espectadores de manera prolongada hasta estar completamente vestida, con ello pretendemos reforzar la convención de que el cuerpo se ve expuesto a la mirada de los otros mientras toma la forma de presentación aceptada por el colectivo.

Una vez que el cuerpo femenino termina de ponerse el vestido, se ve al espejo; la ubicación del cuerpo femenino hace que este no pueda ver su reflejo en el espejo, pero sí el reflejo de los espectadores, delimitando, entonces, que el espejo es el objeto-medio por el cual establece conexión con los observadores pasivos de su cosificación.

Al establecerse el código de relación entre cuerpo femenino, figura patriarcal (ventilador) y observadores (espejo) a través de la mirada, el cuerpo femenino comienza a caminar al rededor del ventilador evidenciando con la mirada el conflicto que siente con el ventilador y el espejo. En tal sentido, se establece una especie de triada que fortalece la pasividad del cuerpo femenino por la constante presencia masculina, y el colectivo que siempre está presente como testigo de esa dominación a través del espejo.

La caminata del cuerpo femenino alrededor del espejo se repite consecutivas veces, simbolizando la performatividad repetitiva de la mujer como objeto de acoso. El ritmo de tal acción va intensificándose secuencialmente, el incremento de la velocidad del cuerpo femenino evidencia la incomodidad ante el acoso y provoca que el cuerpo femenino vaya configurando la manera en que usa el vestido, revelando con mayor libertad su cuerpo. Esta secuencia se desarrolla de manera directa con el ventilador como figura patriarcal, para desarrollar una especie de diálogo en el cual el cuerpo femenino reniega de la presencia de este.

Consecuentemente, la intensificación de esta composición produce que el cuerpo femenino intente defenderse del acoso. Por ende, la mujer toma el perchero, el cual pasa a simbolizar una especie de arma de defensa. Sin embargo, el cuerpo femenino vuelve a establecer contacto visual con los espectadores y reprime su defensa minorando la velocidad de sus pasos y configurando su

corporalidad, volviendo, entonces, a evidenciar una imagen pasiva de sí misma, para luego abandonar el perchero.

Simultáneamente, entonces, se comienzan a proyectar imágenes de la misma mujer con el perchero denotando su empoderamiento. Estas imágenes se multiplican y van mutando de sentido, puesto que el cuerpo femenino usa el perchero ya no como un arma de defensa, sino como un bolso, un lápiz labial y otros artículos vinculados con el estereotipo de belleza femenina. Por ende, el mismo objeto que inicialmente significaba un objeto de fuerza, se transforma en un producto de consumo. Pretendemos desarrollar con este contraste, el discurso en torno al empoderamiento de la mujer que ha sido tergiversado y apropiado por el sistema económico capitalista; el cual, a partir de la publicidad masiva resignifica objetos e ideales de consumo femeninos.

Seguidamente a la proyección de tales imágenes, la mujer se detiene junto con el perchero en el punto donde inició la secuencia, y en un ritmo más ligero, va quitándose el vestido; poco a poco lo coloca en el perchero, componiendo así la resignificación del perchero como metáfora de su cuerpo. Para tal procedimiento, Coloca el vestido con movimientos muy precisos y directos para significar la disciplinarización como característica que posee este cuerpo.

#### **4.3.4. Secuencia 3: Exacerbación de la masculinidad.**

Esta secuencia toma lugar en el espacio cercano al panel de proyección audiovisual, donde se presentan imágenes y vídeos simultáneamente al cuerpo poético masculino que durante la secuencia se juega entre la sombra. Lo que queremos demostrar en este segmento, es la construcción hegemónica masculina caracterizada por la virilidad, auto-exigencia y fuerza, en una composición de desdoblamiento del cuerpo masculino.

La composición inicia con la proyección de la sombra del sujeto masculino que interactúa con la proyección de un vídeo del mismo, mientras se reproduce la canción *Radioactive*<sup>34</sup>, que mide rítmicamente la escena. En esta última, el sujeto masculino del video se aproxima a su sombra para refortalecer en unidad la hegemonía que caracteriza su construcción genérica. De esta manera, cuando estas dos proyecciones se encuentran se emprende la evolución, transformación del sujeto, dando paso a una micro-secuencia en la que se evidencia la construcción evolutiva del hombre a través de audios que evidencian la humanización y que configuran la corporalidad del sujeto

---

<sup>34</sup> La selección de esta canción, corresponde a la etapa de exploración previa en torno a la construcción del género masculino. La composición rítmica de esta canción fue un recurso fundamental para indagar en los impulsos y calidades de movimiento en relación a esta secuencia.

masculino, para presentarse nuevamente en el espacio escénico sin mediación ni proyección de su dimensión física. A partir de entonces, el cuerpo masculino ejecuta movimientos en torno al reconocimiento rutinario de zonas íntimas de su cuerpo que son como el sello de virilidad, ya que transmiten olores y sudoraciones corporales. En tal sentido, desarrollamos la composición del hombre reconociendo sus cualidades naturales que fundamentan el ideal de masculinidad en su cuerpo.

Sin embargo, esta partitura de movimientos es interrumpida en tanto, el cuerpo ejecuta movimientos contrastantes que abstraen el conflicto por la desidentificación con tal hegemonía. Al respecto, pretendemos componer el desdoblamiento entre el cuerpo poético de carácter colectivo y el sujeto autorreferido que posee el mismo cuerpo. Esto quiere decir que, a través de la acción en constante configuración, el cuerpo poético resignifica las características hegemónicas, negándose a corresponderlas. Tal procedimiento se potencializa cuando el sujeto masculino reconoce su reflejo fragmentado frente al espejo colocado en el lateral izquierdo del espacio escénico. En este momento, el cuerpo masculino reconoce que no posee un rostro de facciones definidas, por tanto, su identidad es difusa, desconocida.

#### **4.3.5. Secuencia 4: Reflejos.**

A partir del conflicto previamente desarrollado en la Secuencia 3, el cuerpo masculino va articulándose a una composición simultánea con el cuerpo femenino, quien se encuentra ubicado en el lateral izquierdo del espacio escénico frente al espejo fragmentado.

En esta composición los cuerpos son mediados por el espejo fragmentado. Ambos sujetos observan sus reflejos en el espejo y aunque no establecen contacto directo mutuamente, la acción de verse en el mismo objeto los integra. Ambos cuerpos visibilizan sus conflictos al reconocer sus cuerpos fragmentados y sin rostro en el reflejo, comienzan a quitarse la máscara que los cubría, reconocen su construcción hegemónica como parte de su identidad revelada; a la vez que exponen el conflicto que tienen en relación a las características implantadas en ellos.

Ambos cuerpos desarrollan una serie de movimientos en armonía intermediados por el espejo. Al respecto, cabe mencionar que el objeto en cuestión: el espejo fragmentado, ha sido intervenido para poder evidenciar por un lado en su primera cara el reflejo completo de los sujetos (significando la homogenización de cuerpos) y en la otra cara del espejo se presentan fragmentos de vidrios rotos que significan el rompimiento o quiebre que nosotros hacemos la no seguir los conceptos de género inscritos en nuestros cuerpos.

Pues bien, esta partitura de movimientos en la que los cuerpos femenino y masculino se integran por la acción de reconocer sus propios reflejos de manera fragmentada, se articula con la intensificación de la canción que inició en la secuencia previa: *Radioactive*. Así mismo, a partir de este momento de intensificación se proyecta una sucesión de imágenes, publicidades y clip cortos en los que se evidencia las características hegemónicas del sujeto masculino.

Este momento discurre en el sistema económico consumista (aceleración de la economía), además del impacto que la publicidad tiene como estrategia de disciplinarización de género, por los referentes de identidad masculina. Entonces el sujeto autorreferido masculino desarrolla una secuencia corta en la que se muestra la lucha entre su autonomía frente a estas características y estos sistemas de poder que lideran su constitución sienten estos más abarcadores y dominantes; concluyendo así en el desvanecimiento y ceñimiento de este frente a tales características.

#### **4.3.6. Secuencia 5: Autorrendimiento / vulnerabilidad.**

A partir de esta secuencia, el espacio escénico es intervenido de manera fragmentada en dos esquinas paralelas (Esquina #2 y #3), así mismo, en determinado momento de la escena, se integrará el espacio de proyecciones audiovisuales en torno a los conceptos de autorrendimiento para el sujeto masculino y cosificación para el sujeto femenino.

En la composición simbólica de los dos microespacios fragmentados se presenta, por un lado en torno a lo masculino, la escalera como metáfora de superación y obstáculos que alcanza el sujeto hombre, pero que a través de la acción del cuerpo poético masculino no logra a satisfacer ni llegar a un plano de éxito total, colocándolo en un estado de inestabilidad y riesgo constante, a la vez que de conflicto por la sobreexigencia; por otro lado, simultáneamente, en la esquina de la red de cintas métricas, los estándares de belleza cosificadores que debe cumplir y reproducir la mujer, pero que terminan enredándola y absorbiéndola puesto que trascienden la sensibilidad del cuerpo por aspiraciones físicas difíciles de lograr.

Así, en tales espacios, los cuerpos femenino y masculino accionan simultáneamente definiendo que sus realidades, por más que sean en cierto grado adversas, fundamentan su estado de cosificación, según lo cual ellos mismos cumplen y reproducen ideales de consumo y poder.

Particularmente, hemos querido puntualizar en que esta composición sea un espacio para autorreferimos con tal constructo hegemónico y ambivalente en torno a nuestros géneros. Ambos, como hombre y mujer, nos hemos visto influenciados por perspectivas determinantes que se supone debemos aspirar y cumplir para realizarnos como personas; y por eso planteamos un

espacio en el que podemos vernos vulnerables sobre el impacto que este pensamiento ejerce sobre nosotros. Precisamente, por ello es que en esta secuencia nuestros rostros se presentan sin máscara, y aunque no decimos concretamente que nos identificamos con estos estándares, al exponer nuestro rostro como sello de identidad, hacemos propio el discurso.

Simultáneamente, en el espacio de proyecciones, se presenta una sucesión de rostros de muchas otras personas de distintas razas y edades, dentro de esta composición también incluimos nuestros rostros. El efecto visual que creamos en esta presentación se superponen capas de imágenes referentes a la red social Facebook, con estados y comentarios en torno a los temas en cuestión. Las imágenes –de rostros, estados y comentarios- han sido intervenidas para crear el efecto visual de collage que integra las partes o letras de manera simultánea en fragmentos, entendiendo que todos estos pedazos componen una idea virtualizada de la realidad y la identidad de los sujetos en cuestión. Así, hibridamos el lenguaje audiovisual y los cuerpos poéticos masculino y femenino autorreferidos en escena.

La particularidad de este enunciado es que se yuxtaponen las voces electrónicas de los sujetos a las imágenes de la otra persona, de manera que se desarrolla que esas características también lo han pasado otras personas. Discurremos, entonces, también sobre la simultaneidad de realidades presentadas al espectador, en referencia a que el discurso hegemónico al ser global abarca y trasciende la corporalidad, presentando una imagen virtual del sujeto que se reproduce a la vez que coexiste con la representación también virtual de los otros.

#### **4.3.7. Secuencia 6: Género consumista.**

Esta secuencia comienza con el láser de un scanner sobre los cuerpos de los sujetos masculino y femenino, fragmentando la idea de tiempo y espacio de la composición previamente desarrollada; midiéndose además por la rítmica de la canción *Hit the road Jack*<sup>35</sup> -cuyas primeras frases musicales implican grados de transición fragmentada a partir de la cual los cuerpos actantes femenino y masculino transforman su corporalidad con movimientos extracotidianas, de calidades mecanicistas simboliza la disciplinarización estricta para corresponder a cánones económicos de la sociedad.

Los cuerpos masculino y femenino transitan por el espacio para reconocer que su apariencia es diferente a la de los espectadores puesto que los cuerpos están o presentados en tonos

---

<sup>35</sup> Esta canción es utilizada en su versión electrónica (Throttle, 2017).

pieles, creando una suerte de ilusión de desnudez, mientras que los espectadores tienen ropas definidas que además corresponde a características genéricas. Entonces al encontrarse diferentes de las personas que les rodea, buscan corresponder a sus mismas características por lo tanto usan las prendas de vestir que están dispersas alrededor, e intentan reproducir las posturas de las personas.

Así, los sujetos masculino y femenino van probándose las prendas indistintamente; sin embargo, dan cuenta que las prendas en cierto grado no corresponden a su género y tampoco a la imitación de los referentes externos. Esto porque las han usado de manera inversa a lo normalizado, puesto que el hombre usa vestido mientras que la mujer, pantalón y un saco –lo cual, además contradice la constitución de su cuerpo, en tanto identifican que lo tienen ciertas zonas anatómicas que intentan imitar de los espectadores (pene, tetas, caderas pronunciadas o espalda ancha). Tal reconocimiento, les motiva a intercambiar sus prendas, llegando entonces a corresponder por fin las características cultural y físicamente aceptadas. Esta secuencia se desarrolla a manera de pasarela, discurriendo en la repetición constante en la que estos cuerpos se ven expuestos.

A lo largo de esta secuencia, los cuerpos femenino y masculino accionan con movimientos automatizados, construyendo en cierto grado una imagen robotizada de sí mismo, aludiendo entonces a la sistematización estricta que define la performatividad del género binario, en tanto, sobre hombre y mujer se imponen comportamientos y cualidades definidas por el sistema sexo género, como lo hemos desarrollado en los capítulos anteriores.

#### **4.3.8. Secuencia 7: Micro abierto.**

En esta secuencia hibridamos la danza-teatro y el lenguaje audiovisual a partir de la reproducción de algunos testimonios feminicidas. Dentro de esta composición, el sujeto femenino actante expone cifras de violencia contra la mujer en una pizarra dividida diagonalmente, mientras que, dentro de esta espacialidad, se desarrolla una composición de danza-teatro en donde el sujeto masculino actante representa el conflicto que le llevó a cometer el crimen.

En un primer momento de esta secuencia el sujeto masculino desarrolla una partitura de movimientos fragmentados que enumera creando imágenes en referencia a lo que se va testimoniando en los teléfonos celulares. Así mismo, esta partitura corporal se repite intensificando cada vez más su velocidad; permitiendo que al verlas de manera integrada y rápida componen los

momentos en los que los sujetos masculinos, que se presentan a través de los celulares, confiesan su crimen y se abstraiga el grado de conflicto que viven como agresor<sup>36</sup>.

Asimismo, en este espacio se ubican un parlante y un micrófono que apunta a estos celulares y que por lo tanto amplifican las voces de los testimonios. Con esto pretendemos significar al micrófono como un medio que expande espacialmente el discurso reproduciéndolo masivamente, lo cual deviene en múltiples resultados; así, por ejemplo, el mismo discurso al llegar a múltiples personas puede ser rechazado por algunas y apoyados, incluso, repetidos por otras. Precisamente, por ello es que, acto seguido, irrumpimos la reproducción de los testimonios posicionándonos activamente al usar el mismo objeto para dar nuestra opinión en torno a esos discursos hegemónicos y disciplinarios que han constituido relaciones de poder extremistas entre los géneros femenino y masculino.

Pues bien, todas estas secuencias hibridan los lenguajes en cuestión a la vez que presentan espacialidades distintas que son articuladas de manera simultánea y fragmentada, fundamentando la hibridez como estética que trasciende en toda nuestra composición. Así el diseño que trabajamos conforman verticalmente la estructura de nuestra investigación; desarrollando diferentes capas de significación en la creación de cada una de los micro-espacios y la acción de los cuerpos, objetos y lenguajes dentro y fuera de ellos.

Lo que pretendemos con tal organización es establecer el funcionamiento de las múltiples realidades en torno a lo femenino y masculino culturalmente, tomando en cuenta la simultaneidad o coexistencia de circunstancias en las que performan los sujetos hombre y mujer de manera diferenciada o repetitiva. En cualquiera de los casos, profundizamos en conceptos reconocibles por los espectadores en tanto corresponden a la idea genérica de nuestro contexto y la construcción global del género binario.

---

<sup>36</sup> Al respecto, nos es importante precisar que no pretendemos justificar ningún acto de violencia, pero tampoco radicalizar o extremar la culpa sobre estos sujetos, en tanto entendemos que la sociedad ha regularizado estos grados de deshumanización en relaciones de poder que constituyen a la mujer como víctima y el hombre como victimario. Esta dinámica comprende precisamente la complementariedad que el sistema binario desarrolla en los sujetos.

## CONCLUSIONES

1. Según todo lo desarrollado a lo largo de este proyecto de investigación, dialogamos entre las perspectivas teóricas de Judith Butler, R. W. Connel, Gil Calvo, Marcel Lagarde y Natasha Walter y entendemos que las características performativas binarias se desarrollan en el distanciamiento y la negación del género opuesto a partir de procesos de socialización de los sujetos donde se establecen relaciones de aprobación hetero/homosociales, máscaras identitarias como referentes de identidad, cosificación e hipersexualización de los cuerpos.
2. Entonces, por todo lo expuesto, comprendemos que el sujeto masculino recopila y reproduce sus máscaras masculinas teniendo como objetivo la aprobación homo-hetero social que se fundamenta en la diferenciación con lo femenino -entendiendo esto último como una cualidad inferior dentro del orden patriarcal.
3. Por su parte, sobre el sujeto femenino, culturalmente se instauran roles o etiquetas que la mantienen enraizada a la condición heteronormada en función complementaria con el hombre masculino
4. Tal regularización se reproduce cíclicamente mediante la repetición de relatos determinantes en torno a lo que un hombre y una mujer deben ser en la sociedad; características reconocidas por el colectivo, que, correlativamente aprueban y normalizan la diferenciación y codependencia que plantea el sistema binario y patriarcal.
5. Así mismo, el género ha sido designado por aquellas características que las sociedades le han otorgado al sexo con el que cada sujeto nace; masificando roles que definen la construcción de la identidad, sexo y género de cada individuo dentro de este sistema, desarrollando, además, una alusión común y universal en las sociedades.
6. Apoyados en estos enfoques, la puesta en escena resultante de nuestra investigación construye la performatividad del género binario a partir de la hibridación de lenguajes escénicos, los cuales concretamente son la autorreferencialidad, la danza-teatro y el lenguaje audiovisual –los cuales son desarrollados con el apoyo de la teoría teatral propuestas por Lehmann, Alfonso de Toro, Patrice Pavis, Lepecki, Pina Bausch, Dubatti. Con esta propuesta discurrimos sobre la multiplicidad de realidades en torno al género binario y su performatividad; visibilizando la violencia física, sexual y



simbólica de género, la auto explotación del hombre, la hipersexualización de ambos géneros, como consecuencias de tal construcción cultural. Así, la hibridación como estética desarrolla poéticamente la materialización y de tales discursos hegemónicos desde nuestra perspectiva como sujetos femenino y masculino. Puntualmente, la hibridación se articuló dependientemente de la autorreferencialidad, la danza-teatro y el lenguaje audiovisual.

7. Por un lado, la danza-teatro ha sido abordada como recurso de abstracción de la imposición conceptual en los cuerpos de los sujetos masculinos y femeninos; mientras que, el lenguaje audiovisual, como referente de sistemas de poder hegemónico determinantes en la cultura que fortalecen contenidos hipersexualizadores y consumistas en torno a los géneros mencionados; y la autorreferencialidad como herramienta que potencialice nuestros discursos como hombre y mujer.
8. A nivel de sentido, la hibridación no solo sucede integrando lenguajes, sino también trasciende en la resignificación constante de los códigos y signos instaurados en los objetos, cuerpos poéticos y lenguajes a lo largo de la puesta en escena, de tal manera que toda la composición se estructura de manera híbrida entendiendo cada uno de esos elementos como heterogéneos, polisígnicos y transfigurables en correspondencia a las características también des-jerarquizantes, heterogéneas y multisígnicas en de la hibridez como fenómeno teatral.
9. Correlativamente, entendimos que estos recursos escénicos, en su cualidad de híbridos corresponden de manera directa a la construcción también híbrida del sujeto posmoderno. La posmodernidad es consecuencia de la alteración y aceleración de los procesos económicos y capitalistas de producción masiva y mercantilización por las sociedades pos-industrializadas; sociedades orientadas a la producción de manufacturas y la efectividad de sus recursos -siendo esta particularidad, el inicio de un bagaje de características que influyen determinantemente sobre los sujetos.

## Bibliografía

- Álvarez Falcón, L. (abril de 2010). La autorreferencialidad de la experiencia estética. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*(9), 30 - 42. Recuperado el noviembre de 2019
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, España: Anthropos.
- Apra, L. (2015). La dramaturgia del actor en al interpretaciòn desde el movimiento. En S. Gorre, & I. Pascual, *Cuerpos en escena* (segunda ed., págs. 39 - 44). Madrid, España: Fundamentos.
- Arriagada, R. G. (2013). Performance: Intersticio e Interdisciplina. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile. Recuperado el noviembre de 2019, de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113886/TESISPERFORMANCEgalia.pdf?sequence=1>
- Baillet, F., & Bouzitat, C. (2013). Montaje y collage. En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (V. Viviescas, Trad., primera ed., págs. 142 - 146). Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. (A. Santos Mosquera, Trad.) Barcelona, España: Espasa Libros.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (A. Muñoz, Trad.) Barcelona, España: PaidósIbérica.
- Canclini, N. G. (2004). *La globalización: objeto cultural no identificado*. Buenos Aires: Paidós .
- Cápona, D. (2016). Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía. *REvista Arte-Escena*(1), 63 - 70.
- Connel, R. W. (2003). *Masculinidades* (primera ed.). (I. Artigas, Trad.) México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- de Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo* (primera ed.). (A. Martorell, Trad.) Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- de Toro, A. (enero de 2004). Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*(11), 546. Obtenido de

[https://0095db73-78fa-4f12-92d0-18950361fa29.filesusr.com/ugd/ad3066\\_fe8abb35dd9f42dfb3cd32551207e84e.pdf](https://0095db73-78fa-4f12-92d0-18950361fa29.filesusr.com/ugd/ad3066_fe8abb35dd9f42dfb3cd32551207e84e.pdf)

Diario Web La Prensa. (miercoles 14 de agosto de 2013). *La Prensa.pe*. Recuperado el noviembre de 2019, de <https://laprensa.peru.com/economia/noticia-que-trome-diario-mas-vendido-iberoamerica-11248>

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Dubatti, J. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro* (Dirección de Investigación / Área de Ediciones ENSAD ed.). Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Dubatti, J. (2019). *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (primera ed.). (J. Dubatti, Ed.) Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Ferrari, H. (2015). El movimiento expresivo tiene su propia musicalidad. En G. sol, & P. Itzia, *Cuerpos en escena* (segunda ed., págs. 131-137). Madrid, España: Fundamentos.

Fo, D., & Rame, F. (1990). *Ocho monólogos*. (C. Matteini, Trad.) Madrid, España: Ediciones Jucar

Freud, S. (1978). *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)* (Vol. 16). (J. L. Etcheverry, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Gil Calvo, E. (2005). *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. España: Anagrama.

González, I. (2017). La liminalidad en la danza-teatro: reflexiones a partir de las obras de transición de Pina Bausch. En J. Dubatti, *Poéticas de liminalidad en el teatro* (primera ed., págs. 93 - 114). Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. (A. Saratxaga Arregi, Trad.) Barcelona, España: Herder Editorial.

Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (M. Eguía, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

INEI. (mayo de 2016). *Instituto Nacional de Estadística e Informática*, Nota de prensa . Obtenido de <https://www.inei.gov.pe/prensa/noticias/en-los-ultimos-12-meses-el-282-de-las-mujeres-de-18-y-mas-anos-fueron-victimas-de-violencia-por-parte-del-esoso-o-companero-9039/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (noviembre de 2018). Perú: Brechas de género 2018. Avances hacia la igualdad de mujeres y hombres. (C. Gutiérrez Espino, Recopilador) Lima, Perú. Recuperado el 2019, de [https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1594/libro.pdf](https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1594/libro.pdf)

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (primera ed.). (J. L. Pardo Torío, Trad.) Castellano, España: Paidós Ibérica.

Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdes, & J. Olavarría, *Masculinidad/es: Poder y crisis* (págs. 49 - 62). Santiago de Chile, Chile: Ediciones de la mujer N° 24.

Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. (D. Gonzáles, & J. Fuentes Feo, Trads.) Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Lepecki, A. (2010). No estamos listos para la dramaturgia: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. En M. Bellisco, & M. J. Cifuentes, *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (M. Roig, Trad., págs. 163 - 179). Murcia, España: Centro Párraga; Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. (M. Tusell, Trad.) Barcelona, España: Crítica. Obtenido de [https://antimilitaristas.org/IMG/pdf/la\\_creacion\\_del\\_patriarcado\\_-\\_gerda\\_lerner-2.pdf](https://antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf)  
[https://antimilitaristas.org/IMG/pdf/la\\_creacion\\_del\\_patriarcado\\_-\\_gerda\\_lerner-2.pdf](https://antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf)

- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. (R. Alapont, Trad.) Barcelona, España: Anagrama.
- Lozano Rivera, C. E. (2015). La producción artística del espacio: cuerpo, mediación y escenografías. *Revista Colombiana de las Artes*, 9, 182 - 190.
- Lyotard, J.-F. (2000). *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (Séptima ed.). (M. Antolín Rato, Trad.) Madrid, España: Cátedra.
- Márquez, P. (2002). Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles. *Arte, individuo y sociedad*, 14, 121 - 149.
- Míneo, L. (2014). *ReVista*. Recuperado el noviembre de 2019, de Harvard Review of Latin America: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/el-diario-m%C3%A1s-vendido-en-el-mundo-de-habla-hispana-se-hace-en-per%C3%BA-0>
- Miranda, L. R. (2009). ¿Cuál fue el pecado original? Traducciones e interpretaciones de Gn 3, 1-24. *CIRSE: de clásicos a modernos*(13), 157-171. Recuperado el 29 de noviembre de 2019, de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n13a11miranda.pdf>
- Muñiz, E. (mayo-agosto de 2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 29(2), 415 - 432. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339932122006>
- Nöth, W. (2001). Autorreferencialidad la crisis de la modernidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*(17), 365 - 369. Recuperado el noviembre de 2019, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=185/18501720>
- Olavarría, T., & Valdés, J. (1997). *La organización social de la masculinidad*. Santiago: Isis Internacional.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (primera ed.). (M. Muguercia, Trad.) Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Rubio, A. (2017). Teatro de la acción. Un acercamiento a la acción como fenómeno teatral y recurso narrativo, despojado del texto hablado. *Reflexión Académica en Diseño y*

*Comunicación*, 31(XXXI), 223 - 225. Obtenido de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/637\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/637_libro.pdf)

Sardá Yantén, T. (2006). *Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes visuales. Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101621/mujer-artista-objeto-sujeto.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Serrano, R. (2004). *Nueva tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.

Sierra M., S. (2014). Las acciones corporales dinámicas: interpretación del trabajo corporal del teatro moderno a partir del equilibrio. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 144-159. Obtenido de [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass8\\_13.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass8_13.pdf)

Silva Lurduy, L. J. (enero - diciembre de 2018). Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5(5), 70 - 87.

Throttle (2017). Hit the road, Jack [Grabado por J. Johnson]. F. Hall. Recuperado el noviembre de 2019, de [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_cHddNaKQo](https://www.youtube.com/watch?v=a_cHddNaKQo)

Walter, N. (2010). *Muñecas vivientes: el regreso del sexismo*. (M. Álvarez Rilla, Trad.) Madrid, España: Turner Publicaciones S. L. Obtenido de <https://es.scribd.com/read/306388870/Munecas-vivientes-El-regreso-del-sexismo>

Zondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880 - 1950): tentativa sobre lo trágico* (primera ed.). (J. Orduña, Trad.) Barcelona, España: Destino.