

¿Cuántas versiones de Julieta conocemos?

Cuerpos en escena y reproducción de estereotipos de género en el teatro

Autora: Camila Sanson Collazo

Tutora: Noemi Basanta Llanes

Curso académico 2023-2024

CAMPUS DE LUGO

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gracias infinitas.

A la beca por la oportunidad.

A los BEME por la red de amor contra la morriña. A Yor por el hogar. A Luz por los consejos y las carcajadas. A mis hermanas por inspirarme y sostener mi ausencia. A mi padre por arengar, a mi madre por escuchar. A Mati por impulsarme y acompañarme en la aventura.

Especialmente.

A Noemi por la guía y la lectura atenta.

A las actrices entrevistadas por la generosidad de prestar sus voces.

A todas las amigas teatreras que han hecho aportes e inspirado este trabajo.

A Lugo por la magia.

Resumen

El cuerpo como parte constitutiva del engranaje de elementos que constituyen la puesta en escena es esencial en el hecho teatral, por ese motivo, las condiciones físicas se vuelven elementos determinantes. Entendemos que existe una tendencia a la elección de actrices que puedan interpretar cualquier tipo de rol, para esto, pareciera ser necesario que sus cuerpos no se aparten de la norma hegemónica. En ese sentido, el cuerpo es concebido como una *tabula rasa* sobre la que se puedan *escribir* sentidos, anulando así la posibilidad de que la diversidad corporal pueda ser también portadora de sentidos y punto de partida para la creación. En este trabajo se propone analizar cuánto sigue influyendo la hegemonía de los cuerpos en la representación de roles femeninos dentro de la producción escénica montevideana contemporánea. Se pretende así, generar insumos para repensar las artes escénicas desde las nuevas perspectivas de identidad de género.

Palabras clave: cuerpo, artes escénicas, hegemonía, estereotipos.

Abstract

The body as a fundamental element of the machinery required to put on a play is essential to the theatrical event. For this reason, the physical features of actresses become crucial factors. We understand that there is a tendency to select actresses that can play any kind of role, thus it seems necessary that their bodies shall not deviate from the hegemonic norm. In this sense, the body is conceived as a *tabula rasa* on which new meanings can be *written*, thus preventing the diversity of bodies from being bearers of meaning and a starting point for creation themselves. This work aims to analyse to what extent bodies' hegemony continues to influence representation of female roles in contemporary Montevideo stage production. The aim of this work is to generate input to rethink the performing arts from new perspectives of gender identity.

Keywords: body, performing arts, hegemonic, stereotypes.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1: Aproximación al concepto de cuerpo.....	6
1.1. El cuerpo en escena.....	7
1.2. La actriz/actor como generadora de discurso escénico.....	8
1.3. El cuerpo femenino: imposición y representación.....	9
1.4. Teoría queer y estética del travestismo.....	10
1.5. Mandatos de belleza.....	11
Capítulo 2: Metodología y corpus.....	13
2.1. Delimitación y características del circuito teatral seleccionado.....	13
2.3. Metodología.....	15
Capítulo 3: La representación femenina a través de la mirada de las actrices.....	16
3.1. El cuerpo de la actriz en sociedad y la libertad del escenario.....	16
3.2. Condiciones naturales: romper el molde.....	17
3.3. La representación de roles: ¿Cuántas versiones de Julieta conocemos?.....	19
Capítulo 4: Análisis de obras.....	20
4.1. Representación del cuerpo cosificado: <i>Estudio para la mujer desnuda</i>	20
4.1.1. El cuerpo decapitado.....	20
4.1.2. El cuerpo desnudo.....	22
4.2. Representación de cuerpos al margen: <i>Los Bárbaros</i>	27
4.2.1. El cuerpo migrante.....	28
4.2.2. El cuerpo grande.....	32
4.3. Representación del cuerpo travestido: <i>Claudia la mujer que se casa</i>	35
4.3.1. El cuerpo en la construcción de las masculinidades.....	35
4.3.2. El cuerpo en la construcción de las feminidades.....	38
4.4. Reinterpretación del cuerpo hegemónico: <i>La dama boba</i>	40
4.4.1. El cuerpo deseante y el mito del amor romántico.....	41
4.4.2. El cuerpo gestante y el desafío a las convenciones.....	43
Capítulo 5: Conclusiones.....	45
Referencias.....	47
Anexos.....	50
Anexo I: Ficha técnica de las obras analizadas.....	50
Anexo II: Programas de mano de las obras analizadas.....	53
Anexo III: Datos de las entrevistadas.....	57
Anexo IV: Guía para las entrevistas.....	58
Anexo V: Protocolo de grabación.....	65

Introducción

El presente trabajo surge de la experiencia y las inquietudes que he desarrollado a lo largo de catorce años de carrera como actriz y creadora escénica, en la que he trabajado de manera independiente siendo convocada por diversas directoras/directores de la escena montevideana, así como creando, produciendo y gestionando proyectos autogestionados con colectivos de investigación que cuestionan las formas de producción y metodologías de creación en búsquedas de lenguajes estéticos propios.

Durante estos años he participado en un variado número de obras escénicas en las que he presenciado plurales y diversas formas de producción. A lo largo de mi carrera me ha interesado principalmente la materialidad de la actuación, sus métodos y escuelas. Particularmente he enfocado mi práctica en el cuerpo en escena, entendiendo que el mismo es un hecho fundamental del engranaje de piezas que constituyen el fenómeno teatral y que el cuerpo de la actriz/actor es por el sólo hecho de estar en escena un portador de sentidos.

Entendiendo que vivimos en un sistema patriarcal y que el hecho de ser mujer supone de por sí situaciones de desigualdad y opresión, he vivenciado a lo largo de mi carrera muchas experiencias felices, pero también una infinidad de situaciones que despertaron en mí un profundo sentimiento de injusticia. De todas esas experiencias personales y colectivas, compartidas en conversaciones con colegas actrices, y del convencimiento de que es a través del pensar sobre el hacer en redes de creación que problematizan las formas preestablecidas, nace este trabajo.

El cuerpo en escena de la actriz es a la vez que una herramienta de trabajo, un campo semántico expuesto a la mirada ajena, lo que entendemos lo hace vulnerable a los mandatos de belleza presentes en nuestra cultura. Nos proponemos entonces estudiar la representación de la figura femenina en la escena contemporánea montevideana para analizar la reproducción o interpelación de estereotipos asociados al género.

Desde el marco teórico abordaremos la especificidad del cuerpo en escena, la teoría queer como forma de cuestionamiento a los estereotipos de género; y los mandatos de belleza como forma de violencia estética. Así, problematizaremos cuánto sigue influyendo la hegemonía de los cuerpos en la representación de roles femeninos dentro de la producción escénica montevideana contemporánea. Además, se intentará determinar si existen nuevas lógicas de creación que escapen a estereotipos. Para eso, nos centraremos en dos modelos de circuito teatral: oficial e independiente, en el que se seleccionarán cuatro obras de teatro que

serán analizadas pormenorizadamente. También realizaremos entrevistas a las actrices implicadas en los procesos creativos a estudiar.

Se pretende, con este trabajo, generar insumos para repensar las artes escénicas desde las nuevas perspectivas de identidad de género y fomentar una reflexión sobre la posibilidad de emprender prácticas culturales que construyan otros mundos posibles.

Capítulo 1: Aproximación al concepto de cuerpo

Para comenzar este recorrido haremos una aproximación al concepto de cuerpo, no pretendemos con ésto llegar a una definición ecuaníme sino establecer las líneas sobre las que vamos a estudiarlo. Entendemos que el ejercicio de la definición que pretendemos es relativo a la disciplina en la cuál se inscribe el siguiente trabajo, por lo que nos proponemos definir un abordaje desde el punto de vista de su experiencia escénica.

Cabe aclarar que este análisis parte de la superación del paradigma cartesiano del dualismo cuerpo/mente. De todas maneras, esta concepción que muchas veces se mal supone superada, continúa arraigada en la cultura occidental y aún se pueden observar herencias que lo conciben como contenedor del sujeto e identifica a los individuos como particulares diferenciados del resto. Dentro de esta concepción, el físico es una frontera que separa y diferencia del entorno. (Le Breton, 2018) Esta acepción es rebatida en múltiples teorías, por concepciones en las que el cuerpo no es algo que está recogido dentro de contornos, sino que se define en relación a todo que está fuera de sí y en la interrelación con los otros (Pérez Royo, 2022).

Esto nos insta a convocar una mirada sociológica y así observarlo en su interacción con otros, entendido como fenómeno social y cultural. El cuerpo entonces, en la interacción con el mundo es un canal perceptivo para tocar, sentir, oír, el medio por el cuál podemos establecer comunicación y recibir información de todo lo que nos rodea (Le Breton, 2018). Esta visión que lo concibe como receptor de información, la encontramos también en Marley-Ponty (2008) en la afirmación de que el mismo es un instrumento para comprender el mundo.

Asimismo, existe un cuerpo privado y un cuerpo en sociedad. Podemos inferir que una persona al encontrarse en soledad se rige según un sistema particular de valores y sensibilidades por lo que se vincula con su afectividad sin nada que ocultar. Sin embargo, en la presencia de otros elige sus signos corporales, su postura, su tono de voz y compone un personaje que a la vez puede variar según el contexto y el grado de intimidad con las personas que lo rodean (Le Breton, 2010).

Entrecruzando estas dos concepciones, formulamos una visión de que el cuerpo como canal, moldeado por el contexto social y cultural en el que se inscribe, es una representación social, una puesta en escena del ser que encarna. Bajo la premisa de que la existencia en sí es corporal, el cuerpo se inscribe como un nexo con el exterior, un canal de comunicación. Es entonces en esta interacción, que la concepción de cuerpo expande sus fronteras y se

conforma en la relación, y ya no se concibe como algo individual, sino como un *somos* (Pérez Royo, 2022). Esta interacción, por ende, parte siempre de un yo individual que de alguna manera abre la posibilidad de un otro; y es en ese otro en interacción donde surge la mirada del afuera. Es a partir de la mirada de un *espectador ajeno* que se construye la percepción de nosotros mismos, en esa otredad es dónde establecemos vínculos con los demás (Merleau-Ponty, 2008).

Es en esa relación, en esa mirada de un *otro* que conforma el ser, en el que nos detendremos para aproximarnos a un cuerpo escénico, en el convencimiento de que el hecho escénico necesita de un cuerpo que actúa (*agere*) y un cuerpo que recibe (*pati*) la acción del otro (Hobbes, 2010) o en palabras de Brook (1994) “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”(p. 5).

1.1. El cuerpo en escena

Las artes escénicas son en su concepción artes efímeras, suceden en el presente, lo que hace imposible su reproducibilidad. Existen, en tanto exista una presencia y ésta se ve condicionada a la existencia de un cuerpo en escena. Ese *aura* denota un *aquí y ahora* que hace de la obra de arte un organismo vivo (Benjamín, 2017).

El teatro forma parte de una *cultura viviente* en la que los cuerpos vivos en escena generan la propia materialidad de la *poiesis*. Esa singularidad de cultura viviente convierte el hecho escénico en un *acontecimiento* definido por Dubatti como *convivio*, es decir, la reunión de dos o más presencias en espacio temporal. Esta definición enfatiza la radicalidad de la necesidad de la presencia física del actor/actriz en escena y es, a nuestro entender, dónde radica la especificidad de las artes escénicas (Dubatti, 2007).

A la vez, ese estar presente conlleva una predisposición a establecer vinculaciones con los demás elementos que constituyen la escena que, a la vez, están atravesadas por la presencia de una alteridad dónde la mirada tiene un rol preponderante. Esta conciencia de cuerpo en relación a otro es fundamental en la concepción de escena contemporánea, ya que la misma no parte de individualidades, sino de cuerpos que forman parte de un conjunto de signos de diferentes materialidades que se ponen sobre el escenario para presentar y/o representar aquello que se quiere comunicar (Ponce De La Fuente et al., 2015).

En el ámbito de la creación, las visiones del cuerpo son permanentemente cuestionadas y reconsideradas por los artistas, modificando constantemente sus concepciones y, por consiguiente, sus prácticas. Es así que la actuación posee particularidades que la

transforman en objeto de investigación. Esto hizo que a partir del siglo XX, dentro del ámbito de la práctica como de la teoría, surgiesen un sinnúmero de personalidades que ponen el foco de estudio en la corporalidad de las actrices/actores como base constitutiva de la teatralidad. Sin pretender hacer un recorrido historicista de estas teorías del cuerpo actuante, cabe destacar a figuras como Diderot, Stanislavsky, Grotowsky, Barba, entre muchos otros, que son referentes en el empleo de cuestiones no consideradas objeto de estudio con anterioridad y que toman conceptos como la creatividad, la sensibilidad y la imaginación para transformarlos en objetos particulares de estudio en la técnica y métodos de la actuación.

Todos estos aportes parten de la conciencia de que de que el trabajo de la interpretación no se basa exclusivamente en la inspiración, el talento, la propia creatividad, sino que se apoyan en una disciplina en la que el cuerpo de la actriz/actor se concibe como una entidad que tiene significados en sí mismo, y no solamente como medio para llevar a la escena un texto dramático.

1.2. La actriz/actor como generadora de discurso escénico

Recorrido este camino nos interesa puntualizar algunas cuestiones acerca del cuerpo de la actriz/actor como instrumento y objeto de la creación escénica, podemos pensar que el principal distintivo es el de la conciencia del lugar real y simbólico que ocupa en la creación.

Dentro de esta delimitación, el cuerpo en escena es un cuerpo intencionalmente expresivo, portador de una historia en el que se conjugan diferentes capas de significados, un nexo entre la experiencia interna y la experiencia proyectada hacia el exterior, filtrada por un entramado de subjetividades clave en la construcción de todo proceso semiótico (Ponce De La Fuente et al., 2015).

Para delimitar el marco con el que suscribimos, entonces, consideramos pertinente remarcar la especificidad del cuerpo de la actriz/actor y su presencia escénica, que se constituye como catalizador expresivo, semiótico, social y personal de la experiencia estética. Su distinción está en el poder de traducción extracotidiana del conjunto de sensaciones y en la permeabilidad del mismo para incorporarlas (Ponce De La Fuente et al., 2015). Esto implica un proceso de corporización en el que la creación y las formas de producción son relativas a un contexto histórico y social entre las diferentes formas de concebir el cuerpo como traductor y productor del discurso (Bartís, 2003).

Proponemos aspirar a un cuerpo teatral como un signo poético que enuncie, que dialogue con el discurso que pretende comunicar para hacerlo tangible. Revalorar el cuerpo y

concebirlo como algo integral que tome el espacio de la subjetividad que se crea dentro de sí mismo para crear nuevos sentidos.

1.3. El cuerpo femenino: imposición y representación

Como hemos observado, las formas de definir y concebir el cuerpo son muchas y varían a lo largo de la historia, de este modo, las maneras de representarlo también se modifican según los valores del momento en que se inscriben. Dentro de estas representaciones, el arte en general y las artes escénicas en particular, han servido de medio para inculcar valores, ideas y concepciones provechosas para cada época.

En este apartado proponemos enfocarnos en la representación de la figura femenina, al entender que su observación nos permite cuestionar el contexto social, sus ideales, valores y el papel que se les atribuye a las mujeres dentro de cada momento histórico.

Podemos inferir que a lo largo de la historia, el tratamiento del cuerpo femenino en el arte se sitúa dentro de un enfoque androcéntrico, lo que hace que mayoritariamente se construya una imagen de mujer a partir de la perspectiva del varón. En esta línea, un análisis crítico de esa representación permite distinguir los criterios que intervienen en la construcción de la imagen corporal y reflexionar cómo a lo largo de la historia estas representaciones artísticas convirtieron la figura femenina en objeto de deseo, reduciendo su imagen a una cosificación despojada de toda personalidad y delimitada por estereotipos contruídos por una parte de la sociedad.

En este punto, encontramos pertinente delimitar qué entendemos por estereotipo, discerniendo que es una representación limitada y difundida por un determinado grupo social de manera de ser incorporada por la mayoría de las personas. Estas imágenes, a la vez, conllevan juicios morales que signan el accionar y las maneras de vincularnos, con nosotros mismos y con el entorno. La consolidación de estos estereotipos se ve en la construcción de figuras que puedan ser fácilmente identificables por el público. Lo que acarrea el peligro de esta acción es la construcción de modelos universales para representar a un colectivo de personas individuales (Domínguez, 2021).

Desde la perspectiva de los estudios de género, en la que se toma como cuerpo femenino todos aquellos que se identifican con esta denominación independientemente del sexo biológico o de nacimiento, los cuerpos autodefinidos como femeninos serán contruídos en relación a la cultura en la que se inscriben y constantemente comparados con los ideales que esta cultura genera. Siguiendo con esta línea, deducimos que el cumplimiento de

estereotipos e ideales de género están inscriptos en un proceso de socialización que presenta concepciones sociales que definen los géneros; y es en el afán de pertenecer a ese grupo social que el ser humano cumple los roles asignados por una aparente sexualidad.

Esa construcción social de estereotipos genera una única visión de cómo ser, lo que implica que ciertos comportamientos, valores y creencias sean las que se enmarcan en las prácticas. Esta delimitación, a la vez que nombra una manera de ser, deja afuera todo lo que no entre dentro de la norma (Domínguez, 2021).

En ese sentido, ser mujer es una construcción social, cultural e histórica. Para esa construcción es necesario *adaptar el cuerpo* a una idea contextual de ese rol, la idea de ser mujer se materializa de acuerdo con posibilidades históricamente determinadas dentro de un proyecto sostenido y reproducido corporalmente. La identidad de género implicaría, entonces, una *performatividad* que se configura a base de repetir una y otra vez las conductas asociadas a un género determinado (Butler, 2007).

1.4. Teoría queer y estética del travestismo

En lo referente a la performatividad y para continuar con este marco, consideramos que es pertinente puntualizar algunas cuestiones que refieren la *teoría queer*, término instaurado por Teresa De Lauretis (2000). Nos enfocaremos en Judith Butler y Paul Preciado, autoras que la abordan desde un enfoque transfeminista y argumentan que el término *femenino* sesga y deja por fuera gran parte de los grupos por los que se reclama igualdad como transgénero, travesti, transexual, drag, entre otros.

Cabe destacar que la terminología *queer* nace de la superación del insulto como *inversión performativa de la injuria* (Butler, 2022), que hace que el insultado se apropie de la misma para transformarla en posición crítica frente a los efectos de la normalización y en enunciación política, pasando de ser *sujeto injuriado* a *sujeto enunciante* (Preciado, 2020).

A través de esta teoría entendemos lo *queer* como todo lo que está por fuera de la heteronorma, es decir de la representación social del género asignado según el sexo y donde se inscriben los cuerpos abyectos que actúan por fuera del aparente *sexo natural* (Butler, 2022). Es quizá el cuestionamiento al *sexo natural* y a cómo se inscribe la materialidad de los cuerpos dentro del mismo, donde encontramos uno de los puntos más relevantes a tratar en lo que respecta a este trabajo. El sistema dual de sexo/género, se basa en la denominación del género por la genitalidad, de esta manera los órganos genitales no son *organos reproductores* sino *productores* de la materialidad corporal (Preciado, 2020).

En oposición a esta visión de cuerpo, destacamos las corporalidades subjetivas como el travestismo, considerado por Butler (2007) un ejemplo paradigmático de *performatividad*, en donde la estética imitativa del mismo pone de manifiesto la fluidez del género como algo que se contruye y que puede mutar, a diferencia de la rigidez del dualismo femenino/masculino.

1.5. Mandatos de belleza

Si concebimos que ser mujer es una performance y parte de una representación social, podemos suponer que la interpretación de ese rol trae aparejada ciertas reglas a cumplir, dentro de las que se encuentran, fuertemente arraigadas, las relativas a la belleza.

Estos parámetros, si bien se han modificado a lo largo de la historia según la construcción social de lo que se entiende por belleza, han sido continuamente utilizados por el sistema para adoctrinar a las mujeres.

De esta manera, los esquemas sociales establecen las normas corporales y lo que será considerado bello, excluyendo a toda aquella que no las cumpla. A las mujeres se les exige una imagen que ha sido interiorizada, fomentando una situación de malestar constante e incluso rechazo al propio cuerpo por no encontrarse dentro de ideales impuestos (Bourdieu, 2000). Esta idea de cuerpo como algo separado y alterable, conlleva una suposición de algo imperfecto y fragmentado que debe ser retocado hasta alcanzar la perfección (Pineda, 2020).

En este sentido, encontramos que los estándares de belleza inalcanzables hacen que los cuerpos puedan ser concebidos como objetos externos que deben ser expuestos a modificaciones hasta conseguir el resultado esperado. Esto trae aparejado la consolidación de una industria que se basa en la idea de que la belleza es un mecanismo para obtener el éxito y puede ser adquirida a través de un sinnúmero de tratamientos y productos que prometen la entrada en el canon. Esta industria, es servil a un sistema que necesita de mujeres inconformes por no identificarse con el modelo de imagen que se pretende vender y así perpetuar el consumo. A la vez, los mecanismos de poder han encontrado en estos sistemas, nuevas maneras de someter a las mujeres y sus cuerpos a través de violencias simbólicas, violencias invisibles que se ejercen por parte de los dominados de manera soslayada hasta hacerse naturales (Bourdieu, 2000). Podemos determinar entonces, que esa sensación de desagrado hacia el cuerpo es un elemento clave para sostener los mecanismos de dominación sobre las mujeres (Pineda, 2020).

En suma, este concepto de cuerpo es un componente sustancial para consolidar la dominación masculina, en el entendido de que la búsqueda de controlar sus cuerpos, es una manera de controlar la construcción de la identidad social de las mujeres. En la sociedad capitalista y patriarcal, el cuerpo femenino es el principal terreno para su explotación, al igual que la fábrica lo era para los varones asalariados (Federici, 2010).

En ese sentido, el cuerpo de la mujer comienza ser una nueva fuente de ingreso y explotación para la industria, pero a la vez un motivo de gasto económico y energético de las mujeres utilizada en las *tareas de belleza*. Abriendo, así, una nueva brecha entre mujeres y hombres, ya que la exigencia de alcanzar cierto ideal genera un nuevo tipo de servidumbre (Beauvoir, 2017).

Capítulo 2: Metodología y corpus

Una vez problematizado el concepto de cuerpo y el papel que puede jugar en la representación escénica, relataremos cómo fue realizada la investigación, las etapas que la conformaron, su diseño y cuál fue el criterio para la selección y análisis del corpus.

2.1. Delimitación y características del circuito teatral seleccionado

Dadas las características formales del presente trabajo se consideró relevante acotar el campo de estudio desde un recorte geográfico pequeño y del cual se tuviera conocimiento previo desde el ámbito de la praxis teatral. Nos resulta esencial remarcar que la investigación surge de una motivación y un conocimiento que tiene bases en el trabajo en la escena como actriz y como creadora. Es por ésto que consideramos que la experiencia obtenida desde el hacer posibilita un abordaje particular, permitiendo que el análisis sistematice también algunas metodologías e hipótesis de investigación, creación y escritura que surgen desde la escena.

También se delimitó el tiempo en el cual se iba a anclar la investigación. Para eso, se seleccionaron obras creadas en la contemporaneidad, para poder realizar el análisis en el mismo contexto histórico en que las obras fueron creadas y representadas. Este hecho, que a la vez era consecuente con la base conceptual de diálogo entre teoría y práctica que propone el trabajo, permite analizar obras que fueron presenciadas en vivo de manera de haber vivido la experiencia escénica como espectadora.

Acto seguido se tuvieron en cuenta los modos de producción de las obras que entraban en el territorio y tiempo determinados. Dentro de la cartografía teatral encontramos dos circuitos, oficial e independiente, mientras que el primero responde al elenco estable de la ciudad de Montevideo, la Comedia Nacional, el segundo responde a muchas y diversas formas de producción.

La creación de la Comedia Nacional en 1947 supuso la consolidación del único elenco estatal y estable de la ciudad de Montevideo. Casi un siglo después, el elenco oficial continúa trabajando de manera ininterrumpida, el mismo está conformado por treinta actrices y actores que ingresan al organismo mediante un concurso de oposición y méritos. Dentro de sus principales objetivos está mantener vigente la tradición teatral uruguaya, combinando montajes de obras clásicas del teatro universal y local, así como la divulgación de nuevas

dramaturgias emergentes. De esta forma, el elenco funciona como un dinamizador de la cultura nacional. Cuenta con presupuesto estatal que es administrado de manera autónoma por una comisión integrada por la dirección y su elenco. Esta forma de producción permite, por un lado, una profesionalización del sector, ya que sus actores cuentan con las condiciones laborales necesarias para poder dedicarse de enteramente a la actuación, por el otro, la exigencia de estrenar un número de obras al año, lo que hace que los procesos de investigación se acoten.

En lo que refiere a la escena independiente, el carácter diverso de la misma complejiza su estudio ya que responde a múltiples circunstancias. Principalmente, entendemos como independiente a las agrupaciones que no responden ni económica ni artísticamente a ninguna institución pública ni privada, lo que les permite separarse de intereses comerciales y estatales. Existen organismos que nuclean a los grupos de teatro que se autodenominan independientes como el caso de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.) en la que encontramos 30 grupos teatrales registrados, 15 de los cuáles cuentan con sala propia. Sin embargo, el número de obras estrenadas al año supera el número de obras estrenadas al año, supera ampliamente las agrupaciones registradas en F.U.T.I.

2.2. Criterios de selección de las obras

Hecho este breve recorrido, se establece que de manera de tener una muestra abarcativa se elegirán, un total de cuatro obras de teatro, entre las cuales habrá dos que respondan al circuito oficial y dos al circuito independiente.

Una vez acotado el campo y la delimitación temporal, elaboramos cuatro criterios de selección que nos ayudarían a perfilar un análisis acorde con los objetivos de nuestra investigación.

Al estudiar la representación de roles femeninos en la escena contemporánea, un criterio a atender fue que las obras debían ser protagonizadas por, al menos, un personaje femenino. A la vez, entendiendo que desarrollar una investigación con perspectiva de género supone partir de una desigualdad, se buscó que las obras abordaran una temática de opresión. También se propuso atender la paridad en la dirección y puesta en escena de las mismas, por lo que en la muestra seleccionada las obras son dirigidas la mitad por mujeres, la mitad por hombres. El último criterio fue que hubiera obras en las que la autoría fuera original de las/los directores y obras que fueran versiones de textos que hayan implicado un proceso de traducción.

Atendiendo a estos criterios se seleccionaron las siguientes obras: *Estudio para la mujer desnuda*, *Los bárbaros*, *Claudia la mujer que se casa*, *La dama boba*. La información completa de las mismas puede verse en las fichas técnicas presentes en el anexo número uno.

2.3. Metodología

El análisis de las obras se realizó desde un doble enfoque, por un lado se propone enfrentar cada obra a analizar con el marco teórico y bibliografía trabajada. Para esto, nos valemos del recuerdo de la experiencia sensible como espectadora, de una recopilación de notas de prensa, artículos y críticas; y del estudio detallado de los registros audiovisuales y de los textos dramáticos. Por el otro lado, se determinó la elaboración de una entrevista a la actriz que interpretaba al personaje, o a uno de los personajes protagónicos en cada una de las obras. Se consideró importante que las entrevistas fueran realizadas a las actrices en escena y no a sus directoras/directores o dramaturgos/dramaturgas, dado el marco teórico del trabajo. De esta manera se pretendió tener un acercamiento al proceso creativo de las obras desde la óptica de quiénes se presentaban corporalmente en escena. Consideramos este punto diferencial y esencial en el abordaje del trabajo, ya que defendemos el cuerpo enunciante de la actriz como pieza fundamental de la construcción del relato, en ese sentido era relevante engrosar el análisis dándole voz a las actrices que participaron de los procesos creativos.

Las entrevistas fueron realizadas de manera presencial y grabadas atendiendo a un protocolo, previamente informado, que puede verse en el anexo tres. Las mismas fueron estructuradas en dos partes: un tronco común igual para todas las entrevistadas en donde se trataba el marco teórico de manera general y una segunda parte diseñada particularmente para cada obra, en donde se indagaba sobre cada proceso creativo. Esta estructura permitió que el tratamiento de las entrevistas fuera utilizado para complementar algunos puntos del marco teórico, ya que la visión particular de cada una de las actrices desarrollada desde el quehacer teatral permitió vislumbrar los contenidos desde la especificidad tratada. A la vez, la mirada sobre el proceso extraídas de cada entrevista fue utilizada para el análisis de las obras.

Capítulo 3: La representación femenina a través de la mirada de las actrices

El escenario es un lugar de exposición y un muestrario del momento social e histórico de cada cultura. En ese sentido, entendemos pertinente analizar cómo las imposiciones y mandatos condicionan las concepciones del cuerpo desde el punto de vista y la experiencia de las actrices.

Para ésto, usaremos de insumo el tronco común de las entrevistas en la que se reflexiona sobre la corporalidad propia de la escena y se problematizan algunas de las cuestiones referentes a la concepción particular y personal que cada una de las actrices entrevistadas tiene sobre el tema, en el afán de reflexionar acerca de cómo se construyen esas corporalidades subjetivas y a través de qué mecanismos poéticos podemos repensar sus representaciones escénicas.

3.1. El cuerpo de la actriz en sociedad y la libertad del escenario

En lo que refiere a la definición del cuerpo desde una perspectiva personal, para las actrices entrevistadas se hace evidente realizar una discriminación entre el vínculo que establecen con el cuerpo en sociedad y el cuerpo en escena. Dicha división nace de la disconformidad que la auto percepción de la imagen que el primero genera y la libertad que el segundo permite.

Esto nos acerca a definiciones subjetivas, en las que el cuerpo es percibido principalmente como una herramienta de trabajo propia e intrínseca del teatro. A través de ese punto de partida llegamos a descripciones que conciben al “cuerpo como un espacio de resistencia, un lugar de rebeldía dónde permitirse el no juicio y el ser de diferentes maneras” (F. Zavaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2014). Esa materialidad en términos orgánicos, que el teatro va a explotar ética, estética y políticamente puede ser vista como una manifestación subjetiva del yo, una construcción cotidiana que muta con el devenir de los acontecimientos. “En esa transformación, el cuerpo también es pensado como un espacio a habitar y a transitar” (F. Caballero, comunicación personal, 22 de marzo de 2024).

Frente a estas definiciones personales y políticas (Millet, 2017) cuando se aborda la cuestión de las corporalidades escénicas en contraposición a las sociales, las metáforas que ilustran al cuerpo como un instrumento que abre infinitas posibilidades se acotan y el cuerpo empieza a sentirse como algo ajeno e incluso en algunas ocasiones, enemigo. El hecho de que

para la práctica teatral sea necesario poner el cuerpo al servicio de la obra o del personaje “habilita que la actriz se conceda el permiso de no verse de determinada manera y pueda desprenderse de ciertos mandatos” (M. Escobar, comunicación personal, 21 de marzo de 2024).

De acuerdo con nuestras entrevistadas, el escenario, como espacio de libertad, permite entonces que el cuerpo pueda adquirir nuevas formas, representaciones e incluso estándares de lo que se considera bello. Por esto, es pertinente reflexionar acerca de cómo se vinculan los mandatos que el cuerpo femenino adquiere en su rol social con los mandatos impuestos por las representaciones teatrales, que no siempre escapan a estereotipos, ni dejan de estar filtrados por mandatos serviles al poder.

3.2. Condiciones naturales: romper el molde

A pesar de que las formas de enseñanza teatral han cambiado su pedagogía y requisitos, aggiornando las concepciones de actuación, existe una escuela tendiente a creer que es necesario tener ciertas condiciones físicas para ser actor/actriz, si bien estas escuelas forman parte mayoritariamente de viejos paradigmas aún existen preconceptos de lo que una actriz debe ser.

Como bien hemos observado en apartados anteriores, la especificidad de la escena y del trabajo actoral requiere determinado entrenamiento por lo que, entre las actrices entrevistadas, existe unanimidad en que es necesario tener el instrumento de trabajo entrenado en términos sensibles y en términos físicos. Esto no quiere decir que ese entrenamiento dé como resultado una forma física específica, sino que el mismo debería ser posibilitador de adaptarse a diferentes lenguajes escénicos. Sin embargo, la premisa de las condiciones necesarias para ejercer la profesión muchas veces están atravesadas por requisitos y patrones que hacen que ese entrenamiento sea dirigido hacia determinados parámetros de que lo que se considera debería ser el físico de una actriz para interpretar cierto rol y en esos requisitos las actrices entrevistadas se enfrentan a la presión y el peligro del encasillamiento. El cuerpo es entrenado como una pieza a moldear, lo que hace que la corporalidad, la sensibilidad y la estética sean desarrolladas en concordancia a ese molde, condicionando la creación y la identidad actoral desde un corsé atribuido por una mirada exterior. El cuerpo, de esta manera, va tomando la forma impuesta, dentro de la que podemos definir algunos patrones o mandatos que se repiten.

La voz es uno de los primeros aspectos a analizar cuando nos enfrentamos al *deber ser* de la actriz. Las actrices entrevistadas hacen acuerdo de una tendencia, a veces inconsciente, de agravar la voz en la actuación con el afán de tener más amplitud sonora y hacerse oír. Para intentar encontrar las razones de esta forma, se remontan a la formación actoral, en la que se repite en todos los casos la sensación de que las voces personales con las que entraron a las escuelas de actuación fueron trabajadas hasta llevarse a un registro más grave en lugar de ser trabajadas desde el abanico del registro propio. Interpretamos que en ese afán de entrenar la voz para conseguir un registro más grave se esconde la concepción de que la voz aguda, asociada a lo femenino y a las infancias, molesta; mientras que la voz grave, asociada a lo masculino, comunica mejor. “Esto genera que exista esta tendencia a una masculinización del decir en pos del entendimiento” (F. Zavaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2024).

Otro aspecto que encontramos en común es el referente al tamaño del cuerpo como forma de medir qué roles se pueden o no se pueden representar. Las entrevistadas aseguran que al entrar a sus escuelas de formación existía el requerimiento de que se pudiera hacer de niña, de princesa, pero a la vez debían poder hacer de diosa y ser el objeto de deseo de los hombres, prototipos asociados a cuerpos jóvenes y flacos. Ese requerimiento de delgadez entonces, aparece para las entrevistadas desde una lectura actual, como la imposición de ocupar poco espacio para no ser visibles: “cuánto más espacio ocupamos, más nos vemos y más molestamos porque no saben qué hacer con nosotras” (F. Caballero, comunicación personal, 21 de marzo de 2024).

Por último, un elemento que aparece repetidamente en las entrevistas realizadas, es el que se refiere a la juventud asociada como virtud y símbolo de belleza. El paso del tiempo no es aceptado y la posibilidad de seguir representando roles de menor edad que la edad real de la actriz que la representa sigue siendo visto como un valor. Esta idea entra en contraposición al hecho de que las vivencias y la experiencia, a medida que pasa el tiempo crecen y se amplifican, lo que hace que las posibilidades interpretativas se diversifiquen y se expandan los horizontes sensibles.

Estas imposiciones, que se esconden bajo supuestos requerimientos técnicos en pos de profesionalizar y perfeccionar el instrumento de trabajo, determinan cierto tipo de cuerpo entrenado para interpretar ciertos roles, de manera de perpetuar en el imaginario individual y colectivo determinados patrones sociales y culturales.

Las actrices entrevistadas, en ese sentido, concuerdan en que a lo largo de su carrera tuvieron que trabajar para romper con esos moldes que se fueron impuestos desde el exterior, acotando sus posibilidades expresivas y creativas, para poder desarrollar lenguajes y poéticas

propias que definan su sensibilidad creativa.

3.3. La representación de roles: ¿Cuántas versiones de Julieta conocemos?

Si bien las representaciones teatrales han evolucionado respecto a las concepciones sociales de masculinidad y feminidad, la definición del rol femenino en la escena contemporánea sigue en muchos casos asociada a imágenes estereotipadas de mujer como complemento del hombre: esposa abnegada, enamorada, hermana, madre. Esas imágenes estereotipadas son perpetradas por el patriarcado que a través del teatro envía un mensaje contundente de a quién deberíamos parecernos.

Siguiendo con esa línea, surge el cuestionamiento de la contradicción que la reproducción de estereotipos supone, en el sentido de que la “actuación basa su trabajo en la búsqueda de la verdad, dentro de las diversas versiones escénicas que la verdad pueda tener, pero en esa búsqueda hay un afán de parecerse a ciertas formas, ideales, que se alejan de la autenticidad propia de cada ser humano” (J.Pérez, conversación personal, 16 de abril de 2024).

La interseccionalidad se inscribe en las personas, la diversidad de cuerpos, de tamaños, de formas, de colores que existe afuera de la escena pareciera no llegar a los escenarios. En ese sentido es necesario preguntarnos cómo estamos componiendo lo que vemos arriba del escenario. Las historias les suceden a esas personas, con toda la amplitud que esa aseveración conlleva, la responsabilidad de que todos los individuos puedan verse representados de manera diversa, debería ser una premisa en pos de construir la verdad a la que el teatro apunta.

La necesidad de acercarse a formas teatrales que nazcan de distintas lógicas de creación, dónde no se parte de una idea preestablecida de lo que el personaje debería ser, sino de lo que la actriz es o puede ser pareciera ser una necesidad latente y cada vez más presente en la escena contemporánea. De esta manera se comienza a dar paso a que la diversidad de formas, colores sea el punto de partida del entrenamiento para que sea el resultado de una búsqueda artística, técnica, física y sensible que se realiza en el proceso de ensayo.

Capítulo 4: Análisis de obras

4.1. Representación del cuerpo cosificado: *Estudio para la mujer desnuda*

La obra que nos disponemos a analizar se presenta como una investigación escénica basada en *La mujer desnuda*, primera novela de la escritora uruguaya Armonía Somers. La misma fué publicada en 1950 y provocó un escándalo en el establishment y el ambiente literario de la época. La obra teatral *Estudio para la mujer desnuda* no es una representación de la novela, sino que la misma es tomada como punto de partida para generar un nuevo texto original que es el resultado de una conversación ficticia entre una dramaturga contemporánea y la autora de la novela.

En este punto, nos resulta pertinente enfatizar la apuesta política e ideológica que supuso la contratación de la artista Leonor Courtoise, dramaturga y directora de la pieza, por parte de la dirección de la Comedia Nacional, y la doble apuesta de la misma de elegir este texto que fue olvidado de las revisiones literarias durante mucho tiempo y es de una notoria actualidad. Esto nos permite reconocer una política de visibilización del rol de las mujeres en la historia del arte y en el panorama creativo actual.

La historia que cuenta la obra es la de Rebeca Linke, una mujer que el día de su cumpleaños número 30 decide cortarse la cabeza y volversela a poner. Despojándose de su antigua identidad, se saca la ropa e inicia un viaje que interpela a un pueblo entero, acompañada de Eva y Gradiva, dos mujeres que funcionan como un desdoblamiento en tres personalidades arquetípicas.

En este apartado analizaremos la obra teatral en lo que refiere a los siguientes ejes temáticos: el cuerpo decapitado expresado a través de la mujer sin cabeza y el cuerpo desnudo y su representación escénica.

4.1.1. *El cuerpo decapitado*

La decapitación como forma de asesinato se encuentra presente a lo largo de la historia del ser humano. A la vez, en las representaciones artísticas ha sido asociada al castigo perverso y trágico.

Para escenificar este acto, la obra se vale de dos imágenes poéticas que se evocan a través de un juego de palabras que toma las metáforas textuales de manera literal: se utiliza la metáfora de *perder la cabeza* en contraposición a la metáfora de *sentar cabeza*.

A través del análisis de estas dos figuras podemos decir que *sentar cabeza* tiene la significación de establecerse e interpretar el rol social que se le exige a una mujer de 30 años, mientras que *perder la cabeza*, podría significar la posibilidad de romper con esas expectativas y mandatos para conectarse con lo deseado. Esta tensión del *deber ser* y el *deseo ser* es consumada en este acto de auto decapitación, en la que a diferencia de las decapitaciones como forma de castigo, es autoimpuesta como forma de tomar control del propio cuerpo y liberarse de los imperativos que la rodean y controlan.

A la vez, podemos inferir que la cabeza está asociada a la razón, por lo que a través de este acto, se reivindica la integralidad del ser y se inscribe en su corporalidad la liberación de todo aquello que daba lugar a su división. Esta dualidad de razón y deseo, expresada a través del *perder la cabeza* y *sentar la cabeza* es decapitada como manera de liberarse de los mandatos del mundo patriarcal representado.

De esta manera, la nueva organización física, le permite a la protagonista la anulación de la razón, pero sobre todo, la posesión y afirmación del cuerpo como espacio propio desde dónde establecer vínculos con el mundo. A la vez, esta nueva anatomía femenina surge como sujeto que se hace cargo de su deseo, en contraposición al cuerpo como objeto de deseo masculino.

Por otra parte, encontramos en este acto simbólico una segunda acepción y es el que tiene que ver con el manejo de las expectativas ante un hecho que culturalmente tiene ciertas connotaciones.

Ante la contemplación de una cotidianeidad y la confirmación de que las expectativas culturales de cumplir 30 no conllevan grandes cambios ni consecuencias: “El día que Rebeca Linke cumplió los 30 años, ocurrió lo que ella había venido sufriendo por adelantado desde hacía mucho tiempo: nada” (Somers, 2020, p. 15) la protagonista entra a escena corriendo y anuncia la desesperación que le provoca esa nada. Esa nada, representada por una imagen inicial de un escenario vacío, da inicio a la crisis que incitará la transformación. Por lo que en ese juego de palabras antes analizado, también se puede leer el peligro que conlleva ponerse un plazo y lidiar con las expectativas, sociales, culturales y propias, o como dice la obra, los plazos impuestos para todo, “para la liberación, para el auto enjuiciamiento, para asistir a la propia vivisección a una sentencia definitiva” (Courtoise, 2023, p. 20).

En la monotonía del festejo, entonces, la acción de la huida para la auto decapitación, trae una nueva metáfora que es tomada de manera literal: *sentar cabeza* como exigencia social, colocándola sobre una silla para auto observarse.

A través de esa acción simbólica, la protagonista puede verse a sí misma despojada de toda cultura y prejuicios; enajenada de sus propios rasgos Rebeca decide volver a ponerse la cabeza y salir al mundo. Sin ninguna atadura con el pasado se enfrenta al precipicio de lo nuevo, poniendo en valor la capacidad para desvincularse conscientemente del mundo para adquirir un renovado interés por él.

Encontramos en la metáfora de cortarse la cabeza y huir una invitación a dejar la puerta abierta a lo desconocido, perderse y enfrentarse al mundo con ojos nuevos. Perderse como una decisión placentera y como forma consciente de estar presente, lo que requiere permitirse abrazar la incertidumbre y el misterio, un estado mental que se accede a través del desconocimiento de la geografía (Solnit, 2020).

4.1.2. El cuerpo desnudo

Dentro de la representación del cuerpo femenino, el desnudo ha sido un aspecto recurrente dentro del arte occidental. A partir del análisis del tratamiento del mismo en esta obra, nos interesa problematizar algunas cuestiones acerca de los significados sociales del mismo y como puede ser utilizado para la reproducción o cuestionamiento en la construcción de estereotipos.

Las representaciones del desnudo femenino han servido a lo largo de la historia como acto de control del cuerpo representado, ya que en esa representación se establece un modelo ideal y estereotipado del mismo a través del cual la mujer es vista como un objeto a contemplar y admirar (Nead, 2013). A la vez, en la mayoría de los casos estas representaciones responden a un sistema patriarcal, en las que se son creadas a partir del punto de vista masculino y para un espectador masculino, sin contemplar la experiencia femenina propuesta por una autorrepresentación.

En ese sentido, encontramos una lucha desde los feminismos en general y desde los feminismos en el arte, en torno a cómo la herencia en la representación del desnudo femenino implica una decisión de no continuar repitiendo el discurso de la mujer como objeto pasivo de contemplación, para convertirlo en sujeto que genera sentidos desde la experiencia propia (Nead, 2013).

Siguiendo con esta línea de análisis, nos cuestionamos desde dónde se construye el desnudo en la obra que estamos analizando, partiendo del hecho de que este desnudo es a la vez real y simbólico.

En lo que refiere a la desnudez real, podemos observar que en la obra existe un sólo cuerpo que aparece desnudo en escena y es el de la actriz Florencia Zabaleta, una de las tres actrices que componen la tríada que interpreta al personaje de Rebeca Linke. Si bien entendemos que Florencia interpreta la Rebeca original, mientras que las actrices Roxana Blanco y Alejandra Wolf interpretan dos desdoblamientos de la misma, cabe preguntarse porque el único desnudo que se presenta en la obra es el que refiere a un cuerpo que responde a ideales de feminidad impuestos, entre los que contemplan un cuerpo joven, saludable, blanco, de clase media y fisonomía occidental (Nead, 2013).

Para responder a esta pregunta vale decir, y ésto se han encargado de dejar en claro la creadora y la actriz en las entrevistas a prensa, que cada obra teatral tiene lógicas internas que responden a cada proceso creativo en particular. Por lo que la respuesta a esta interrogante tiene su origen en el proceso de ensayos en cuyo inicio no estaban establecidas algunas de las situaciones que se desencadenaron a través del propio desarrollo creativo. En primer lugar, no estaba definido quién iba a interpretar cada rol, en segundo lugar, no estaban previstos desnudos como condición dramática y, en tercer lugar, en caso de que surgiera la necesidad escénica, quién sería la actriz/actor que los interpretaría; “sino que la premisa inicial fué la de trabajar la desnudez como concepto” (F. Zabaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2024).

Esta idea de desnudez fue abordada desde diferentes acepciones por parte de todos los elementos que componen la obra teatral. El vestuario, por su parte, se trabajó a partir del concepto de envoltura en diferentes capas. Si el espacio se llenaba de elementos escenográficos en el transcurrir de la obra, el vestuario se concibió como una envoltura en la que cada actriz/actor pudiera ir despojándose de la misma hasta dónde quisiera. Esta hipótesis abrió un doble juego: por un lado reforzó el concepto de aquí y ahora del teatro, ya que en cada función se coqueteaba con la idea de que se desnudaran actrices/actores diferentes; y por el otro, ese mecanismo “fue honesto con la lógica interna del espectáculo y con una ética de trabajo en la que esa libertad daba cuenta de la no existencia de haberse ejercido el poder desde la dirección para que se realicen otros desnudos” (F. Zabaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2024).

De todas maneras, si bien es relevante que esta lógica interna es íntegra desde el punto de vista ético, no deja de suscitar cuestionamientos desde una platea contemporánea en la que se pudo ver cómo se representaba la desnudez real de un cuerpo hegemónico (Nead, 2013) y se simulaba, a través de medias y mallas color piel, la desnudez de cuerpos diversos y de cuerpos masculinos.

En ese sentido, nos interesa indagar sobre los mecanismos no dichos de esta representación y sobre los debates que se abren a través de una lectura desde una perspectiva de género. Cabe aclarar que esta lectura no pretende juzgar las decisiones creativas, ni minimizar la fuerte imagen simbólica, poética y política que el cuerpo desnudo en escena suscitó y cómo a través de la misma se despertaron cuestionamientos e interpelaciones a los espectadores.

En ese sentido, la experiencia subjetiva de la actriz del acto de desnudarse toma relevancia en el análisis, siendo que la misma implicó para ella un medio para llevar su cuerpo/instrumento a los requerimientos de la obra, entendiendo que según la concepción personal de su cuerpo, “cada obra requiere de una diferente afinación del instrumento para ser vehículo y no obstáculo de la historia a contar” (F. Zabaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2024). La desnudez, entonces, funciona como un doble sentido, es acontecimiento propio para la actriz y acontecimiento teatral para los espectadores (Dubatti, 2007).

De tal forma, si bien un cuerpo sin ropa en la contemporaneidad, no tiene el impacto que suscitó en la novela original, la simbología que representa pretende ser una invitación a cuestionarnos sobre nuestras propias limitaciones para ser libres. El despojo de ropa del personaje de Rebeca funciona como una metáfora de libertad y un llamado de atención a cuestionarse ¿y ahora qué hacemos con esta libertad? porque como se anuncia en la obra, lo que interpela es la desnudez/libertad del otro y no la propia, ya que “si todos y todas estuviéramos desnudos, esto no sería un tema y estaríamos hablando de otra cosa” (Courtoise, 2023, p. 38). El revuelo que la mujer desnuda genera en la ficción no deja de ser un indicador de los propios prejuicios y encorsetamientos de cada uno y cada una de sus habitantes.

La utilización del desnudo femenino en esta obra, entonces, es un punto de partida para la emancipación del personaje que al sentir la opresión de un sistema que no la contempla como sujeto de deseo, sacude a las y los espectadores para presentar un nuevo estadio de liberadora desnudez.

Podemos inferir, entonces, que esta representación se identifica con el rol tradicional de mujer-objeto, sin embargo en la búsqueda de respuestas a la pregunta de si el desnudo fue o no liberador y suscitó su potencial subversivo, la teorización de Butler nos da algunos indicios. Esta autora propone que la desnudez femenina se le puede desligar de la propia consciencia de la transgresión, es decir, lo significativo no es la intención del acto que se lleva a cabo, el desnudo en sí, sino el resultado de la acción de ese desnudo. La subversión, entonces, radica en su interpretación crítica, en el contexto que es realizada y en cómo interactúa con el conjunto social en su recepción (Butler, 2017).

Este marco nos invita a reflexionar sobre las implicaciones del acto de desnudez y como en el texto original la misma está asociada a un concepto de belleza que justifica su exhibición como objeto a admirar.

En contrapartida, en una época en que el desnudo femenino está mediatizado y no tiene el poder que, entendemos, tuvo cuando la novela se escribió, nos preguntamos si la estrategia para interpelar a una platea contemporánea no hubiera consistido en reivindicar la diversidad de cuerpos y no la representación de un cuerpo entendido socialmente como bello.

Esto nos hace considerar que quizá para generar el impacto que la desnudez, cómo metáfora de liberación femenina intuimos pretende generar, para Florencia Zabaleta “en escena tendríamos que haber visto un cuerpo que no responda a los requerimientos del consumismo de la sociedad actual, como podría ser el cuerpo de una mujer de mayor en edad o un cuerpo trans”. En ese sentido, la actriz continúa con la reflexión “más allá de que la lógica interna del espectáculo no dió como resultado ese impacto, el foco y la novedad estuvo puesto en la no sexualización de mi cuerpo” (F. Zabaleta, comunicación personal, 10 de marzo de 2024).

De todas maneras nos parece importante enfatizar en este punto: Rebeca Linke, es a la vez mito y fantasía contemporánea, una mujer que al llegar a una edad en la que socialmente se le atribuye a la mujer un sinnúmero de mandatos relacionados con las expectativas del rol, decide cortarse la cabeza, como metáfora de pérdida de racionalidad y moral, para así conseguir la libertad de perderse desnuda por el bosque. Esa mujer que en la obra son muchas y en nuestro imaginario podemos ser todas, está representada por un cuerpo que no difiere para nada del socialmente aceptado.

Finalizamos este punto, enfatizando cómo es necesario preguntarnos una y otra vez sobre qué cuerpos estamos representando en la escena actual, cuánto es posible lograr la identificación con mecanismos que afortunadamente, una vez puestos los lentes del feminismo (Varela, 2017) nos saltan a la vista y nos alejan indefectiblemente del impacto que la obra podría despertar.

Entendemos que no es responsabilidad individual de las artistas implicadas en esta obra y también sería sesgar su libertad creativa pedirles otro tipo de representaciones en la obra, pero la interrogante de porqué solamente una actriz con un cuerpo que responde con cánones aceptados socialmente fue la única que tuvo la necesidad/posibilidad interna de desnudarse para contar esta historia queda subyacente en el análisis de la obra.

Esperamos que a través del abordaje que acabamos de realizar se encuentren algunos indicios que indiquen que esa posibilidad no es inocente y personal, sino que responde a un

sistema patriarcal que continúa operando de manera soslayada, y hace que esa acción sea a la vez que personal, política (Millet, 2017).

4.2. Representación de cuerpos al margen: *Los Bárbaros*

La obra a analizar, titulada *Los Bárbaros, monólogo para una actriz extranjera*, originalmente de autoría de la dramaturga alemana Nino Haratischwili, es adaptada y llevada a escena por la dramaturga y directora uruguaya Florencia Caballero. Si bien una parte del texto dramático que se utiliza en la presente puesta se conserva del original, el proceso de traducción de la obra del alemán al castellano implicó también un proceso de traducción escénica que puso el foco en la apropiación del discurso, en el que se agregaron escritos tanto de Caballero como producidos a partir de la escena por Carolina Rebollosa, actriz de la pieza. Es así que la obra se tensiona entre la representación del texto original y el sentido que tiene representarla en otro contexto.

Cabe aclarar, que a diferencia de la obra anterior, esta es una propuesta que si bien cuenta con el apoyo del instituto Goethe de Montevideo, organismo dependiente del gobierno alemán, es una propuesta de iniciativa y producción independiente.

Los Bárbaros, trata sobre una mujer migrante de Europa del Este que llega a Alemania a mediados de los 90 buscando la promesa de la felicidad del capitalismo. En el marco de esta traducción, gran parte de la obra se basa en el uso del idioma y en cómo el mismo se concibe como un elemento determinante a la hora de la construcción de la identidad ciudadana. La dificultad en la traducción es explicitada en la obra y puesta a la vista del público. De hecho, puede verse como el espacio escénico en el que se mueve la actriz que interpreta a Masha es intervenido constantemente por la presencia de la directora en la realidad, que formula un personaje en la ficción. Este recurso hace que, en repetidas circunstancias, la ficción inicial se vea atravesada por otra capa de ficción que escenifica discusiones entre ambos personajes sobre las formas de reinterpretar la obra. En un juego de metateatralidad, se reflexiona acerca de cómo trasladar la temática de la actual migración en Alemania a la actual migración en Uruguay.

Dentro de la amplitud de vertientes de análisis que la obra plantea, en concordancia al marco conceptual de este trabajo, nos centraremos en la representación de dos opresiones. En primer lugar, el cuerpo migrante, traducida en xenofobia. En segundo lugar, la representación escénica del cuerpo grande, traducido en gordofobia.

4.2.1. *El cuerpo migrante*

La historia lineal que se desarrolla en la obra recae sobre Marusha, único personaje en el texto original, quién emigró desde Europa del Este a Alemania años antes del 2015 en que transcurre la obra. Marusha trabaja desde su llegada al país en una empresa de limpieza que, en esta oportunidad, la envía a desempeñar su trabajo en un campo de refugiados. A partir de esta excusa ficcional, el personaje discurre en un monólogo de odio hacia los nuevos migrantes, a quienes denomina como *bárbaros*. El origen de este rechazo visceral hacia los nuevos migrantes podemos determinar que se encuentra en un profundo sentimiento de injusticia que el personaje esgrime, en el que indefectiblemente compara las condiciones en las que se desarrolló su migración y las condiciones en las que migraron quienes se encuentran en el campo. Para eso, enfatiza de manera recurrente en el hecho de que ella no contó con lo que considera son facilidades, ayudas y subsidios que los nuevos migrantes cuentan. Este alegato, llevado a un extremo cuyo tratamiento casi grotesco funciona como una lupa del odio y nos aleja en términos empáticos de Marusha, pone en discusión un discurso contemporáneo que basa su ideología en los conceptos de meritocracia y asistencialismo.

Si bien es cierto que el contexto en el que se inscribe la obra es muy diferente al contexto en el que se escribe, sobre todo en lo que refiere a la situación socio económica de las sociedades de acogida, cabe resaltar que la sociedad montevideana se enfrenta a una nueva ola migratoria procedente de países latinoamericanos. Por lo tanto, esta proclama indefectiblemente resuena en la platea e interpela, poniendo en escena cuestionamientos acerca de cómo son recibidas a nivel social las personas migrantes. A la vez, hace eco de una problemática latente en una sociedad sumamente desigual en la cuál desde algunos sectores se estigmatiza a quienes acceden a asistencia social por parte del estado. En ese sentido, el análisis de la obra nos invita a reflexionar sobre los procesos migratorios contemporáneos y cómo los mismos nos permiten repensarnos a nivel social y cultural.

En concordancia con estas cuestiones, encontramos dos mecanismos que Marusha esgrime como diferencial para formar parte de la sociedad de acogida que la distinguen de los bárbaros, siendo éstos: el perfeccionamiento de la lengua y el acceso al pasaporte.

A través de este análisis entendemos que el proceso migratorio al que Marusha refiere y enaltece responde a paradigmas que actualmente están puestos en cuestión, en los que el vínculo entre culturas es entendido desde una perspectiva asimilacionista donde la cultura de la persona migrante es absorbida por la cultura de la sociedad de acogida en un supuesto

deseo de integrar de quien recibe y de pertenecer de quien llega (Malgesini & Giménez Romero, 2000). En este punto consideramos necesario aclarar que si bien el paradigma asimilacionista no está superado, mucho menos en lo que refiere a los procesos migratorios dentro de América Latina, los estudios sobre el tema nos permiten apuntar, al menos en la teoría, a otras formas de contacto que reconocen la diferencia y la diversidad como un valor y no como un aspecto a uniformizar. La Interculturalidad, como respuesta a los modelos de asimilación y fusión, aporta una visión al proceso de integración de culturas en la que se la concibe como una evolución por la cual un grupo es aceptado e incorporado a través del diálogo con la cultura predominante, sin que esto implique la pérdida de costumbres y creencias en favor de la mayoría. Frente al despojo cultural que propone el asimilacionismo, el pluralismo cultural considera la diversidad y la diferencia como una fortaleza y no algo a unificar (Malgesini & Giménez Romero, 2000).

Dentro de este marco, consideramos que Marusha no sólo se alinea con el paradigma asimilacionista, sino que aborrece cualquier otra forma de vinculación. De la misma manera que ella fue considerada como una persona ilegal y no deseada al entrar al país de acogida, experimentando los peligros y la exclusión que esa denominación conlleva, trata a quienes llegan a lo que ella ya considera su nación como “bárbaros que no tienen ni papeles, ni intención de aprender la lengua, ni deseo de trabajar por nuestra nación”.¹

En este sentido, la manera en que nombramos a los otros es un elemento condicionador de cómo lo vemos y esto hace que Marusha sea consciente de la discriminación a la cuál fué sujeto y que despertó en ella el deseo de pertenecer. Podemos inferir entonces que bajo la premisa de que las palabras también son campos de batalla, el juego que se hace en la obra en relación a la manera de nombrar a los nuevos inmigrantes es una denuncia de otras denominaciones que se utilizan de manera corriente en los medios de comunicación y que de por sí, excluyen.

En este punto, nos parece relevante analizar cómo se realiza la traducción escénica de la representación del cuerpo migrante que se propone desde el texto dramático a la representación del cuerpo migrante de la obra analizada, y la forma en que en ambos casos se reproducen o no ciertos estereotipos.

En lo que refiere a este aspecto, encontramos en la obra a analizar, un mecanismo que le es propio a las creadoras y que se explicita en escena frente a la disyuntiva que le representaba a la actriz Florencia Caballero encontrar la legitimidad necesaria para llevar al

¹ Texto extraído del registro audiovisual de la obra.

escenario ciertas problemática sociales desde su lugar de privilegio de persona blanca, de clase media. En este punto, la presencia de la actriz Carolina Reballosa, no sólo como intérprete sino como creadora del discurso, hace el diferencial de la propuesta confiriéndole a la misma un nuevo punto de vista ético y estético. Carolina es de nacionalidad argentina, específicamente de Mendoza, llegó a Uruguay hace dieciocho años y allí desarrolló su carrera profesional, por lo que podemos decir que comparte con el personaje ficcional al menos dos aspectos, se identifica con el género femenino y es migrante, lo que la hace autodefinirse como una mujer migrante.

Los cuerpos migrantes son concebidos por el estado como cuerpos ilegales que se encuentran en lugares indeterminados o liminales (Turner, 1986), se consolidan entonces como cuerpos fronterizos en donde se borran las identidades. Es a partir de este concepto, donde se establece un punto de inflexión de la obra, cuando Marusha afirma “ yo soy una mujer rubia de ojos celestes”² y la actriz que la interpreta corta por primera vez una de las capas de ficción para dar una discusión ideológica que sirve de anclaje al texto. En ese momento, a pesar de que se sitúa en Alemania, encuentra la identificación en Uruguay.

Cabe destacar que Uruguay es un país en cuyas tradiciones y educación se ha perpetuado la idea de que los pueblos originarios fueron exterminados, para darle paso al mito de que la descendencia es principalmente de Europa. Ese mito, que a la vez que es sostenido por un sistema al que le es servil, es en donde se apoyan las élites y se acrecientan las desigualdades, subrayando la reproducción de estereotipos que jerarquizan algunos cuerpos sobre otros. Desde este análisis consideramos que la decisión ética y estética de mantener el parlamento de la versión original *yo soy rubias ojos celestes*, dicho por dos actrices que no responden a esa fisonomía, desencadena un conflicto de gradación de descendencias muy latente en la sociedad rioplatense. A través de una discusión en la que se increpan sobre cómo sus descendencias son visibles o no en sus aspectos, se da cuenta de ese conflicto a la vez que une estas dos entidades escénicas en un común denominador: la contradicción de raíces, ya que las dos aseguran *llevar en el interior una rubia de ojos celestes*.

Al analizar la utilización de esta imagen prototípica de mujer rubia de ojos celestes a la que se alude nos encontramos que no solamente denota una casta a la que a estos personajes se les ha vetado pertenecer, sino que también alude a un modelo estético que posibilita, entre otras cosas, ser bien recibido en un país extranjero.

² Texto extraído del registro audiovisual de la obra.

En este corte abrupto con la ficción para entrar en una segunda capa de ficción más cercana a las creadoras, a la vez, se despierta un nuevo juego de poder en el que la actriz pone de manifiesto que fue convocada a trabajar en la obra por ser “india y tener el color de la pobreza; y por ser migrante y las migrantes limpian”³. Nos enfocaremos entonces en dos aspectos que consideramos se pretenden poner de manifiesto con esta aseveración. Por un lado, el que refiere al análisis que venimos desarrollando en torno a la discriminación racial latente en la sociedad uruguaya y su consecuente desigualdad social y económica y, por el otro, una cuestión que consideramos es propia de los mercados laborales que reciben inmigrantes, en la que los puestos de servicio son el primer escalón de entrada a un nuevo mercado laboral. Bajo este régimen, se legitima un no reconocimiento de cualquier estudio y experiencia que se tenga previa a la entrada al país de acogida. En estos términos, se condena a los cuerpos migrantes a configurar nuevas identidades a partir de experiencias temporales que evocan identidades desaparecidas o que ya no les pertenecen al llegar al nuevo país.

A la vez, esta condición de trabajo en servicios, visibiliza otro aspecto desigual en el que las tareas de limpieza y de cuidados están históricamente asociadas a las mujeres, por lo que podemos determinar que recae sobre las mujeres migrantes un doble aspecto de opresión (Federici, 2019). De esta forma el discurso xenófobo hacia la inmigración entra en contradicción con una necesidad social en la que el ingreso al mercado laboral de la población migrante no sólo lo perpetua sino que le es servil, ya que este sector es el mismo que responde a las tareas que la clase media intelectual no quiere realizar.

En ese sentido, podemos encontrar en esta discusión una materialización del proceso de alienación a través del cual la persona oprimida se convierte en herramienta de opresión del sistema sin dejar de ser oprimida por el mismo. Es entonces, a través de este proceso que se escenifica una lucha de clases en la que la actriz que interpreta a Masah, en el doble juego ficcional que la obra propone, increpa contra el asistencialismo y la ayuda recibida por estos bárbaros y en la que su inserción al mercado laboral del país de acogida supone a *lavar algo más que la mugre*. Así, se pone de manifiesto la idea de que esa ayuda, asistencialista desde el discurso de Masha, funciona como lavado de culpas de un sector social que necesita redimirse frente al remordimiento que le da saberse dueños de privilegios de clase.

Al mismo tiempo, esta contradicción es escenificada por medio de la interpelación de la actriz que interpreta a Masha hacia la actriz que interpreta la directora, al denunciar que los cuestionamientos puestos en escena se dan desde la voz de una mujer blanca, de clase media,

³ Texto extraído del registro audiovisual de la obra que se puede encontrar en el anexo 1

intelectual. De esta forma, la imagen de que las preguntas las hacen “la blanca con la computadora Mac y la india con la escoba”⁴ resuena en una platea que se ve interpelada por sus propias contradicciones.

4.2.2. El cuerpo grande

El juego metateatral a partir del cual se fragmenta la historia de la obra y el texto dramático original para dar paso a testimonios y experiencias subjetivas de las creadoras en escena abrieron otros horizontes a partir de los cuales, las creadoras encontraron un marco de validación desde dónde cuestionar y preguntar. “La presencia de nuestros cuerpos y nuestras historias personales en escena fue la herramienta que utilizamos para sostener el corpus ideológico que pretendíamos desarrollar” (F. Caballero, comunicación personal, 18 de abril de 2024).

El planteamiento escénico, entonces, viró del doble discurso de opresión que experimentaba el personaje ficcional de Masha por su condición de mujer migrante a la opresión experimentada por la actriz al ser encasillada en un rol por sus condiciones físicas. Ese doble discurso de opresión es llevado al extremo en esta subcapa de ficción en la que actriz y directora comienzan una puja en la que se pone de manifiesto cuánto pueden oprimirse la una a la otra en una suerte de competencia entre ellas mismas y sus miserias. Esta discriminación está dada hacia una por el color de la piel y hacia la otra por el tamaño de su cuerpo, “yo le digo india y ella me dice gorda” (F. Caballero, comunicación personal, 18 de abril de 2024).

Podemos entrever en este discurso el antiguo recurso de la alusión personal, el insulto utilizado como forma de señalar y menospreciar es también en el marco de la obra una forma de denuncia y de determinación de una manera autonombrarse para visibilizar la marginalidad que distinguen todo físico que no se acerca a las normas corporales (Butler 2009, Preciado 2020). Es así que autonombrarse gorda, como decisión explícita, pone de manifiesto el recorrido corporal signado por esa palabra, usada casi siempre a modo de injuria. Nombrarse desde ese lugar, surge como una necesidad política de apropiarse del insulto para superar su capacidad de herida. De esta forma, sirve para dar respuestas colectivas a cuestiones que se han desarrollado en el ámbito privado y así crear en conjunto nuevas formas de habitar desde las existencias corporales, a veces incómodas, para que no se viva en soledad (Contrera &

⁴ Texto extraído del registro audiovisual de la obra.

Cuello, 2016). En ese sentido, sacar esos nombres del dominio de lo indecible, habilita a desarticular su potencial hiriente (Butler, 2009).

Como hemos estado desarrollando a lo largo de este trabajo, el cuerpo también es concebido desde la experiencia. En esa línea discursiva, las actrices se cuestionan sobre la posibilidad de poner en escena una experiencia performativa diferente a lo que refiere a las condicionadas por el sexo/género, desafiando las implicaciones del artificio de ser mujer, bella, deseable y funcional (F. Caballero, comunicación personal, 18 de abril de 2024). El cuerpo, así, se vuelve campo de batalla y ficción política (Contrera & Cuello, 2016).

En este punto, nos resulta relevante y reivindicativa la decisión personal y política de la construcción corporal de los roles dentro de esta obra, en la que la misma es para las creadoras una “paradoja sobre la cuál elaboramos el relato, ya que la misma nos ha atravesado a lo largo de la vida” (F. Caballero, comunicación personal, 18 de abril de 2024). Por lo que, más allá de las decisiones estéticas en lo que refiere a la puesta en escena de este texto, existe una búsqueda que atraviesa el trabajo de Florencia Caballero en la que se propone visibilizar la diversidad de cuerpos. De esta manera, “desafiar el ojo formateado través de la interseccionalidad que se cruza en los cuerpos de las personas, haciéndonos cuestionarnos sobre las concepciones de belleza, sobre lo que es agradable de ver, sobre qué base están contruídos estos conceptos y a que patrones responden” (F. Caballero, comunicación personal, 18 de abril de 2024).

Esto hace que la lengua, la manera de autodesignarse y cómo nombramos a los otros, se conjugue con la militancia sobre lo que vemos de forma de ampliar los horizontes de lo que nos es constantemente mostrado como norma.

En lo que refiere a la primera militancia, encontramos en la forma de vincularnos con lo extraño, no desde el odio que se expresa a modo de denuncia en las palabras de Masha, sino desde la apertura a lo que lo desconocido nos invita, un camino a transitar. En ese camino, las fronteras territoriales no serán vistas como barreras, sino cómo una ruta y el desconocimiento de cómo nombrarnos, una apertura a la pregunta y al diálogo (García Canclini, 1999).

Para la segunda militancia, el mecanismo de autonombrarse para hacer visible lo que se quiere ocultar detrás de la exclusión, entendiendo que la vista es un aparato de construcción de identidad y de producción corporal, es la certeza de que hay que interpelar los modos de mirar que construyen los cánones de belleza (Contrera & Cuello, 2016). Preguntarnos así, bajo qué mecanismo se construyen los parámetros de lo normal y cuánta disciplina de normalización han soportado los cuerpos de las mujeres y disidencias que

inyectan el deseo de ser hegemónicas y atractivas a costa del padecimiento. El desafío entonces está en construir nuevos cuerpos, nuevos deseos, nuevas bellezas (Contrera & Cuello, 2016).

4.3. Representación del cuerpo travestido: *Claudia la mujer que se casa*

La obra *Claudia la mujer que se casa* es fruto de la creación del colectivo *El Almacén*, grupo que viene desarrollando un trabajo constante y es referente dentro de la escena montevideana en lo que respecta a formas de producción independientes y autogestivas. En este caso, la dramaturgia estuvo a cargo de las actrices en escena y de las miradas externas en dos roles de dirección y dramaturgo respectivamente.

Resulta destacable de esta propuesta, además del interés que suscita la temática para el marco de análisis de este trabajo, la metodología de creación utilizada por el colectivo, en la que no se parte de un texto dramático escrito con anterioridad sino que el relato surge de la investigación en la búsqueda de respuestas escénicas a la idea que se quiere desarrollar. Estas técnicas de creación, no nuevas, consideramos presentan un particular interés para abordar ciertas temáticas en el afán de ampliar los discursos y las miradas sobre los hechos, generando obras que abren caminos a la reflexión a través de discursos polifacéticos, diversos e incluso muchas veces, contradictorios.

La obra se presenta como una discusión sobre los géneros masculino/femenino, los estereotipos y costumbres culturales que se inscriben en ciertos ritos. Claudia se va a casar y, por ese motivo, sus amigas le organizan una fiesta en la que la consigna es que cada una de las invitadas lleve preparado un personaje que se asocie con lo masculino. A la vez, una figura externa al grupo de amigas será incorporada, un *stripper* al que se le solicitará que asista a la cita vestido de mujer. Este juego de roles sirve a la obra como motor de conflicto, ya que amparadas en sus nuevas personalidades, las amigas se permitirán establecer nuevos vínculos y conexiones.

El análisis de la misma se realizará en base a los siguientes ejes: los estereotipos relacionados a la representación de las masculinidades y las feminidades en escena.

4.3.1. El cuerpo en la construcción de las masculinidades

A partir del marco desarrollado en el apartado 1.4 nos interesa indagar en el proceso de creación de los personajes en diálogo con la construcción de masculinidades. Para eso, nos parece relevante relatar el punto de partida y disparador de la creación.

En el programa de mano, que se puede ver en el anexo dos, se observa una foto real de la actriz que interpreta a Claudia a los siete años, en la misma vemos que se encuentra vestida

de forma socialmente asignada a lo masculino: una camisa, corbata, el pelo largo escondido en un gorro y unos bigotes pintados. A partir de esta foto, que refleja un juego infantil, surge el deseo del colectivo de indagar sobre los procesos de construcción de personajes denominados socialmente como masculinos desde una óptica de personajes denominados socialmente como femeninos. “Es a partir de esa inquietud, que iniciamos la investigación de la performatividad en la intimidad de los vínculos y del dolor que atraviesan los cuerpos para conformar las imposiciones sociales en relación a la construcciones genéricas” (M. Escobar, entrevista personal, 21 de marzo de 2024). De esta manera, se partió de la lógica dual femenino/masculino que la teoría queer interpela y el primer ejercicio de creación supuso encontrar la corporalidad necesaria para representar a estos varones bajo la premisa de encontrar el cuerpo masculino de cada una de las actrices.

La maneras de abordar la construcción de personajes son múltiples, en este proceso la actriz Mariana Escobar identifica dos modelos: uno que va de lo psicológico a lo físico y otro que va de lo físico a lo psicológico; o traducido a una jerga teatral coloquial: *de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera*. Usando esta expresión para referirse al diálogo entre forma y contenido tan presente en la creación artística.

Podemos interpretar, a través del marco de análisis planteado, que esta conceptualización en el proceso encuentra una correspondencia dialéctica con la *performatividad* que refiere la construcción social del género que plantea Butler (2007). Es a través de observación e imitación del comportamiento que se conforman escénicamente los personajes de la obra. En ese sentido, entendemos que hay ciertas decisiones estéticas en esta puesta que escenifican de manera poética estas cuestiones.

En primer lugar, debemos mencionar la que se refiere a la determinación de que el juego de transformación se dé frente a la mirada de los espectadores a partir de dos imágenes que escenifican la representación de roles masculino/femenino de una manera estereotípica. Los cuerpos en escena de las cinco actrices, con vestidos y faldas coloridas, se desnudan en escena para vestirse con pantalones, corbatas, pelucas y bigotes. De esta manera, se sientan las bases de la convención en la que se desarrollará la obra a través de un pacto ficcional entre actrices y espectadores y se muestra cómo estos cuerpos asociados a lo femenino se transforman en cuerpos asociados a los masculino por el cambio de vestuario. Entendemos, a la vez, que instalado el artificio comienzan a desarrollarse distintos signos en la construcción social performativa de la masculinidad que pasaremos a analizar.

El primer signo lo encontramos en el cambio de comportamiento dado a través del travestismo, presentando nuevos personajes con diferentes voces, gestos y posturas.

Podemos decir que el segundo se basa en la genitalidad como *productora* de la materialidad corporal (Preciado, 2020), evocada durante toda la primera escena en una acción dramática centrada en el acto de orinar como una exhibición competitiva. En esta escena, el diálogo presenta un juego de palabras que refiere a las diferentes acepciones que se utilizan para nombrar la genitalidad masculina como forma de autodeterminación sexual.

A partir de ese juego de palabras, a la vez, se desarrolla lo que consideramos el tercer signo en la construcción de estas masculinidades dado a través de la violencia en la forma de vincularse. Por medio del relacionamiento violento con los otros es que se auto afirman estos personajes.

En esta línea de análisis, resulta sugerente visualizar cómo a partir del permiso que el juego de roles habilita dentro del grupo, los vínculos comienzan a reconfigurar las relaciones y es a partir del nuevo rol interpretado dónde se puede observar la vulnerabilidad de esos cuerpos disfrazados de una aparente seguridad. De alguna manera, en este juego de construcción de personajes masculinos, existe en las creadoras una voluntad de “reivindicación de la sensibilidad de esos cuerpos y de la violencia soslayada en los procesos de construcción que el intentar pertenecer a determinado grupo conllevan” (M. Escobar, entrevista personal 21 de abril del 2024).

Como hemos observado anteriormente, el trabajo de dramaturgia se hizo a través de un trabajo colectivo en constante comunicación entre lo que sucedía en la escena y la conceptualización de esas acciones. De esta manera, existe una intención por parte de la dirección de la obra de que cada uno de estos *varones*, entendiendo que los mismos eran entidades escénicas que representaban un concepto asociado al *deber ser* del varón, tuvieran particularidades y rasgos asociados a su personalidad. Es decir, cada rol respondía a un lugar dentro del colectivo pero también a un estereotipo asociado a ese rol.

Estos rasgos, por otra parte, nacían del vínculo entre los personajes pero encontraban su máximo esplendor en el momento en que mostraban la sorpresa que le habían preparado a su amiga. En un pasaje, a modo de charla T.E.D., explicaban a la única *mujer* en escena cosas referentes al mundo cotidiano y a temáticas referentes a su próxima vida de casada.

Desde este análisis, encontramos en este dispositivo, no sólo un juego escénico que sirve para la fluidez de la historia, sino también una ingeniosa crítica al *mansplaining* (Solnit, 2016) en la que, a través de un pintoresco desfile, estos varones le regalan verdades, algunas bastante evidentes en relación al falocentrismo como forma de autoafirmarse. A la vez, en estas presentaciones, observamos una degradación de corazas, para acercarse a zonas más íntimas y vinculadas con la emocionalidad.

Es a través de esta serie de disertaciones planteadas desde un paternalismo masculino: una clase sobre cómo usar un taladro, una demostración de lucha o una explicación sobre cómo conquistar a una mujer; que se pretende consolidar la masculinidad de este grupo de amigos.

4.3.2. *El cuerpo en la construcción de las feminidades*

En una siguiente capa de ficción, la reunión se ve interrumpida por la aparición de un nuevo personaje que entra a escena, revirtiendo nuevamente el juego de roles planteado.

La última sorpresa de la serie de regalos corresponde a la contratación de una *mujer stripper* (denominación utilizada durante toda la obra) que es interpretada por un actor, y que siguiendo con la línea inicial del juego, se le exige que se vista con ropa asociada a lo femenino. Esta figura, que se presenta como organismo extraño frente a una comunidad que responde a determinadas reglas y formas de relacionamiento, parece ser incorporada para generar el conflicto complejizando la trama.

Al rastrear los orígenes de esa incorporación, se devela que, desde el punto de vista dramático, surgió la necesidad de incorporar una representación de una figura femenina diferente a *la mujer que se casa* como forma de interpelar a este grupo de *varones* (M. Escobar, entrevista personal, 21 de abril 2024). En esta línea de análisis, resulta atinado visualizar como en esta obra, al igual que en las analizadas anteriormente, se hace presente la categorización de los roles femeninos: la que se casa, la que se desnuda, la que cobra por sexo, la que limpia, entre otras. Esta clasificación, no sólo trae aparejada una manera de comportarse, sino que pareciera responder a una necesidad de justificar la presencia femenina en el relato, a partir del vínculo con las figuras masculinas. Este grupo de hombres, entonces, se permitirá ciertos comportamientos con *la stripper* que no tendría con *la mujer que se casa*, dado que a ésta, el incipiente casamiento le confiere un respeto al que *la stripper* no accede.

Con la incorporación de este nuevo rol, además, podemos ver nuevamente como se plantea en el juego de roles un binarismo del varón vestido de mujer y de la mujer vestida de varón, en dónde se entrevén ciertas características asociadas a lo que se denomina *femenino* con los afectos y a la emocionalidad, en contrapartida a características asociadas a lo masculino inscritas en frases hirientes y que construyen comportamiento como “sos puto, no llores ahora que sos hombre”.⁵ Perpetuando, así, una diferenciación de sensibilidades por género culturalmente instaurada en nuestra sociedad.

⁵ Fragmento extraído del libreto de la obra proporcionado por la actriz Mariana Escobar.

Otro factor a analizar que se pone de manifiesto a partir de la llegada de la *stripper*, es la que se refiere a una violencia sistémica que se desprende de la asignación binaria de roles. *Claudia, la mujer que se casa* cuenta a lo largo de la obra algunas anécdotas violentas que pasan desapercibidas entre el clima de risas y festejos del rito de la despedida cuando la protagonista está con las amigas. Este procedimiento, sin embargo, es interrumpido cuando Claudia cuenta una anécdota de violación y es a través de la reacción de la única figura masculina presente: la *stripper*, que se hace eco de esa violencia y el horror de la anécdota se cuestiona. Entendemos que este mecanismo pone de manifiesto una normalización de violencias de la que las mujeres son sujetos de manera cotidiana. Es así que la imagen de un hombre travestido empatizando con el dolor sirve como forma de visibilizar la violencia perpetuada.

Siguiendo con esta línea de análisis, entendemos que esta elección no responde a una acción consciente de denuncia por parte del colectivo, sino que la misma surge de nuestra lectura crítica. Esto nos hace cuestionarnos acerca de las formas de denuncia en lo que refiere a la violencia de género y a cómo éstas son continuamente cuestionadas por un sistema judicial patriarcal. La denuncia, en este caso, es hecha a través de una voz masculina, lo que nos hace preguntarnos si generaría el mismo efecto desde otras voces. Más allá de la fuerte imagen poética, que consideramos ocasiona un impacto y efecto de apertura en el espectador, cabe cuestionarse porque siguen poniendo en tela de juicio acusaciones realizadas por una mujer y son tomadas como válidas las mismas acusaciones realizadas por hombres.

Consideramos que en esta obra existe una propuesta para repensar las prácticas, los vínculos y los límites del género “planteadas desde la inocencia del juego” (M. Escobar, entrevista personal 21 de abril de 2024). Sin ser una búsqueda conceptualizada, la indagación en la estética a la que se apunta, propone que desde las corporalidades en escena haya transformaciones radicales, dónde el físico de las actrices sean permeables a la mutación y soporte de múltiples lecturas.

Entendemos que la dramaturgia desde la acción, propia de esta metodología de creación colectiva en la que intervienen diferentes puntos de vista, contribuye a las múltiples lecturas que enriquecen un imaginario colectivo amplio y diverso. De esta manera, la multiplicidad de relatos enriquece la escena y las posibilidades de tejer nexos con distintos universos conceptuales, estéticos y éticos. La diversidad de miradas encuentra, a la vez, traducción en una una diversidad de cuerpos y de sensibilidades en escena que amplían, a nuestro entender, los horizontes de lo posible.

4.4. Reinterpretación del cuerpo hegemónico: *La dama boba*

Obra insigne de la comedia española, *La dama boba* escrita en 1613 por Lope de Vega, resulta un ejemplo emblemático del denominado Siglo de Oro. Este tipo de obras se dividen en subgéneros entre las que encontramos las *comedias de enredo*, donde la peripecia de la acción y el entrecruzamiento de personajes producen la ilusión y el movimiento continuo de la acción. Las mismas suelen tratar temas considerados universales como la envidia, la venganza o el amor, de ahí su denominación de clásicos (Pavis, 1998).

La puesta que vamos a analizar en este trabajo fue realizada en el año 2013 por la Comedia Nacional. La misma fue programada para la celebración de los cuatrocientos años de su escritura, por lo que el año de su estreno significó un homenaje a un tipo de teatro de fuerte arraigo dentro de la tradición teatral de la escena montevideana.

Dicho esto, nos parece importante reflexionar acerca de los modos en los que se escenifica un texto dramático, considerado clásico, en la contemporaneidad, una discusión no nueva tanto en la teoría como en la práctica teatral. Es así que encontramos diversas conceptualizaciones que refieren a la vigencia en las temáticas abordadas y a la pertinencia de seguir representando estos textos de manera literal. En ese sentido, nos ocupa abordar este análisis desde la premisa que una lectura contemporánea aporta elementos y visiones diferentes a las que el autor otorga. Teniendo presente esta problematización, nos interesa particularmente una mirada que ponga el foco en cuestiones que refieren al rol que socialmente cumplen los personajes femeninos dentro de esas obras y a cómo vincularse con textos que tienen en su germen situaciones de violencia de género. Respecto a esta perspectiva, cabe cuestionarse cuáles son los dispositivos escénicos que se despliegan en estos casos para que dichas situaciones puedan ser visibilizadas y denunciadas. Por tanto, pondremos especial atención al espacio que se genera entre lo que se escribe, se representa y la fisura existente en su interpretación.

La dama boba relata la historia de Finea y su hermana Nise, siendo que la segunda es cauta e inteligente, mientras que la primera es considerada tonta y vulgar. Por tal razón, su tío, en el afán de verla casada, le otorga una generosa dote para compensar su ignorancia. A partir de esta base, Lope de Vega genera una serie de situaciones de amores y desamores que harán que la inteligencia de Finea brote, como resultado de conocer a un caballero que la deslumbre.

El siguiente análisis lo abordaremos desde los siguientes núcleos: en primera instancia la idea de amor romántico y el rol transformador que se le confiere en la obra. Seguidamente

haremos alusión a una situación personal que atravesó la puesta en escena y que consideramos nos permitirá debatir algunos tópicos que a nuestro entender enriquecen la temática abordada en este trabajo.

En todo caso, es necesario aclarar que esta lectura no pretende desconocer el carácter universal de la obra así como su valor poético y estético, sino problematizar sobre cómo una mirada actual puede ampliar sus horizontes y generar insumos para reflexionar sobre temáticas actuales que perpetúan estereotipos de género.

4.4.1. El cuerpo deseante y el mito del amor romántico

Entendemos que el principal eje de la trama es el que se refiere al tratamiento del amor. A lo largo de la historia, la unión de dos personas en matrimonio ha excedido a los deseos individuales de sus implicados, siendo muchas veces concebido como un acuerdo entre familias para conseguir beneficios económicos. Las mujeres, dentro de esta acción, eran consideradas objetos para el pago o el arreglo de enemistades. Es así como durante toda la obra, los personajes femeninos son ofrecidos a los hombres e intercambiados según intereses que no las conciben como sujetos. Existen, de la mano de esta idea, un sinnúmero de representaciones artísticas donde se puede ver como estos mandatos son retratados y, en ocasiones, cuestionados. En contrapartida a esta alianza económica impuesta y violenta, se ha erigido una literatura que coloca la idea de amor como espacio de libertad y de rebeldía frente a la imposición del matrimonio arreglado. Esta concepción, si bien es un avance en lo referente a la capacidad de decisión de las mujeres ya que les permite escapar de un acuerdo que las excede, no deja de perpetuar el fundamento de que se completan en relación a un hombre. El amor, entonces, se presenta como la única puerta de salida y realización de las protagonistas de las historias contadas. En este caso, la aspiración de transformación de Finea, surge del deseo de ser amada por Laurencio, que es, en definitiva quién la adoctrina como sujeto social.

Llegado a este punto, es importante subrayar que nos referimos a una idea de vínculo que recorta como pilar fundamental la heterosexualidad, dentro de la que entendemos que las mujeres han sido instruidas para la idea de que el amor las salvará, ideología que ha sentado las bases de una nueva forma de opresión. A la espera del amor, se han moldeado las identidades femeninas, desconociendo los deseos propios en pos de satisfacer los del género masculino. Bajo esta idea de amor, las mujeres están relegadas al ámbito de los afectos y de lo doméstico, mientras que los hombres se confieren al ámbito público (Millet, 2017). Este

cuestionamiento a la supremacía del amor, como máxima conquista a alcanzar, ilustra cómo el amor ha sido otra forma de control y de coartar la autonomía de las mujeres.

A través de este marco, una lectura contemporánea de *La dama boba*, nos permite visualizarla como un retrato de la sistematización de dificultades que las mujeres han tenido para ejercer la elección a través de sus deseos y, por ende, para conquistar su libertad. Entendemos que la elección de la puesta en escena de realzar la idea del poder del amor romántico, heterosexual, normativo y monogámico como fuerza motora del cambio, es una invitación a cuestionar como estos relatos han sido parte de los cimientos de la construcción de un concepto de amor que, en la actualidad, se lucha por deconstruir, a partir de los feminismos que colocan el deseo y el goce femenino como derechos y motores del cambio (Peker, 2018).

A la vez, dentro de ese paradigma de amor romántico, en el que la personalidad de la mujer se construye en base al deseo masculino, observamos que en la obra aparecen dos modelos femeninos enfrentados, la dama boba “hermosa bestia” y su transformación en dama inteligente “lo que es el entendimiento a toda España alborozada”.⁶ Estos estereotipos que siguen presentes en la actualidad: la mujer linda asociada a carente de inteligencia y la mujer inteligente que no tiene necesidad de ser agraciada, son tratados en la obra como atributos que hacen más o menos atractivos a los personajes.

Nos resulta pertinente, entonces, dialogar con esta dicotomía en lo que se refiere a la escenificación de estos dos estadios y las corporeidades que los representan. En ese sentido, es interesante observar cómo se cimienta tal distinción a través de un juego escénico dado por la corporalidad de la actriz que crea el personaje de Finea. En relación a esto, la intérprete relata que la creación del personaje de la dama boba se basó en el arrojamiento físico para generar una corporalidad que se acercara a algo más salvaje e instintivo asociado a la libertad. En contrapartida, la composición del personaje, a medida que es educado, se basó en el control de ese desparpajo a partir de movimientos reglados, relacionados a la pérdida de espontaneidad. Entendemos que esta transformación física, no deja de ser una forma de domesticación de la personalidad de Finea que le permite ser un objeto atractivo y así poder llegar a la plenitud por medio del matrimonio.

Este encorsetamiento, entonces, es visto como una necesidad de encajar en la sociedad a través de “ponerse determinadas caretas o escudos para ir acomodándose hasta llegar a un estadio de entendimiento donde se desea volver a lo salvaje, el desafío era que lo libre no

⁶ Fragmento extraído del registro audiovisual de la obra.

fuera asociado a lo infantil” (J.Pérez, entrevista personal, 23 de abril 2024). Encontramos, desde este marco de análisis, remarcable esta distinción entre la libertad física asociada a la niñez y la reivindicación de la actriz Jimena Pérez de que la misma pueda ser asociada a un cuerpo de mujer adulta que se encuentra en la puja entre ser libre o no. En esa dicotomía que el autor plantea, la actriz encuentra una fisura desde dónde darle una pátina actual al discurso, Finea “es una espontaneidad con patas que no quiere pertenecer al mundo entendido como adulto porque no le han enseñado los beneficios del entendimiento, y es través del amor, que es tentada a entrar a ese mundo de normas y mandatos” (J.Pérez, entrevista personal, 23 de abril 2024). Bajo esta premisa, la actriz defendió desde la posibilidad que habitar ese personaje le daba, conferir a este juego de composiciones un carácter festivo inicial que se iba difuminando en capas de entendimiento, en oposición a la posibilidad de que el mandato del amor la transformara en algo atractivo para la mirada desde afuera.

Encontramos, dentro de la sutileza de la construcción de un discurso interno confeccionado por la actriz, algunas respuestas a la interrogante de cómo ser fiel a un texto dramático del siglo XVII sin dejar de dar opinión al respecto e interpelar a una platea contemporánea.

4.4.2. El cuerpo gestante y el desafío a las convenciones

A continuación realizaremos algunas consideraciones e interpretaciones vinculadas a la situación personal de Jimena Pérez, quién interpretaba el rol de Finea, que hacen particular el análisis de la obra en cuestión. Encontramos pertinente relatar el hecho de que la actriz realizó funciones entre su quinto y octavo mes de embarazo. Lo que queremos destacar en este análisis es la decisión artística de no ocultar esta situación a través de recursos técnicos que la pudieran disimular, sino hacer explícito que una actriz que interpretaba a una joven del siglo XVII que se enfrentaba por primera vez al amor, estaba embarazada.

Esta situación, en vistas del objetivos de este trabajo, abre un espectro de temas de análisis, ya que no solo nos permite dialogar con la simbología que un cuerpo femenino en estado de gestación en escena despierta y las contradicciones que podemos encontrar al estar interpretando roles que no lo están, sino que también nos permite analizar cómo esta situación común en la vida personal de cualquier mujer puede tomar cierta significación en la carrera de una actriz.

En ese sentido, cabe resaltar cómo la decisión artística del director de la obra de la designación del rol de Finea a la actriz, salda el reconocimiento de un derecho laboral que en

reiteradas ocasiones se ve vulnerado en las artes escénicas en particular y en el mercado laboral en general, dónde las mujeres, a pesar de los derechos conquistados, aún deben enfrentarse a la dicotomía embarazo/profesión. Entendemos que esta determinación, a la vez, pone de manifiesto de manera no explícita una reivindicación de justicia, siendo el elenco estable como la Comedia Nacional desde “dónde se pueden dar estas batallas desde el punto de vista ético” (J.Pérez, entrevista personal, 23 de abril 2024) y así visibilizar cómo desde otros ámbitos no existen aún los mecanismos para dar garantías a las mujeres en estado de gestación.

Además, es pertinente analizar cómo este hecho particular nos permite visualizar caminos que dan cuenta de las miles de posibilidades de representación de los roles femeninos asociados a determinadas corporalidades. Entendiendo que el personaje de Finea, que presenta cualidades asociadas a lo inocente y a lo virginal, puede entrar en contradicción con la imagen de una mujer embarazada. Es por esto que en el marco de este trabajo, celebramos la decisión de apelar a un cuerpo transformándose y al desafío de que la convención del juego escénico prevalezca al preconceito de la imagen del personaje. Encontramos, a partir de esta singularidad, pistas en lo que refiere a la apuesta por la pluralidad de cuerpos en escena. Dentro del artificio del juego teatral, cada espectáculo se rige según determinadas lógicas internas y convenciones, esto abre la posibilidad a nuevas formas de existencia. El juego ficcional propuesto en *La dama Boba*, apeló al convencimiento de una actriz y un colectivo que la respaldó, para difuminar las barreras entre el prejuicio de cómo luce una joven enamorada por primera vez y cómo luce una mujer en su octavo mes de gestación.

Para finalizar, resaltamos este hecho particular que atravesó la puesta en escena como una oportunidad de reinención de las artes escénicas a través de modos de representación que nos desafíen como espectadores.

Capítulo 5: Conclusiones

La investigación presentada en este trabajo significó el estudio y sistematización de prácticas que traen aparejadas cuestiones no cuantificables, muchas veces asociadas a sensaciones, vivencias y subjetividades. A la vez, hacerlo desde una perspectiva de estudios de género, implicó elaborar una serie de estrategias de análisis que entendemos arrojan algunas pistas sobre cómo repensar las artes escénicas desde los feminismos.

Las obras analizadas nos permitieron realizar un recorrido por diferentes temáticas que consideramos necesario visibilizar ya que entendemos que, desde su abordaje crítico, podemos impulsar las bases de una sociedad dónde las desigualdades, violencias y opresiones que se inscriben en los cuerpos femeninos dejen de estar normalizadas en nuestra cultura.

Por esta razón, consideramos relevante el aporte que supuso realizar el análisis a partir del marco teórico propuesto, para luego darle voz a las actrices implicadas en los procesos creativos por medio de las entrevistas efectuadas durante el curso de la investigación. Consideramos que el abordaje desde la práctica de la actuación nutrió este trabajo y aportó saberes específicos de quiénes exponen su cuerpo en escena para la construcción del relato colectivo.

Al mismo tiempo, estimamos necesario poner de relevo algunas cuestiones que diferencian las obras seleccionadas en los dos circuitos estudiados.

Dentro del circuito oficial, *La mujer desnuda*, habilitó la discusión de cómo los mandatos de género están tan intrínsecamente naturalizados en nuestra sociedad, destacando que es necesario cuestionarnos constantemente las bases inconscientes que habilitan a una actriz a tomar el riesgo de desnudarse, real y simbólicamente, en escena. *La dama boba*, puso de manifiesto la vigencia de revisitar las obras artísticas del pasado para interpretarlas desde nuevos enfoques y así cuestionar estereotipos arraigados en nuestra cultura. A la vez, desafió las convenciones, aportando insumos para ensanchar las posibilidades de lo representado.

Dentro del circuito independiente, *Claudia la mujer que se casa*, se vale del juego poético y de las diferentes capas de discurso que genera el trabajo colectivo, para interpelar sin pretender dar respuestas totalizadoras sino abrir preguntas sobre nuevas identidades de género. A su vez, *Los Bárbaros* pone en escena, desde lo concreto y lo discursivo, una diversidad corporal que se agradece y contribuye a la construcción de nuevos modos de ver y de concebir lo bello.

Dicho esto, el análisis de las obras también muestra que el circuito oficial es más propenso a basarse en la democratización del acceso a la cultura que en plantear alternativas innovadoras en las formas de representar los roles femeninos. En contraposición, en las obras seleccionadas dentro del circuito independiente, se proponen metodologías creativas enfocadas en la búsqueda de lenguajes propios que provocan más riesgos y problematizan los modos de escenificar estos roles.

En ese sentido, consideramos necesario que la discusión en torno a la diversidad corporal en el teatro llegue a todos los escenarios y que el circuito oficial, que cuenta con mayor visibilidad, se empape de las prácticas que se están emprendiendo en los circuitos independientes. Repensar las artes escénicas desde las nuevas identidades de género es un aporte, pequeño pero importante, para acercarnos a concepciones de cultura más plurales, diversas y menos desiguales. Poner en escena preguntas que nos interpelen es una oportunidad que debe ser tomada como una responsabilidad, de manera de que su alcance sea para todas y todos los ciudadanos.

Nutriéndonos de las voces que aparecen en este trabajo, nos gustaría creer que el hecho de que un cuerpo real, que cuestione estereotipos y mandatos, se pare en un escenario; y que otro cuerpo lo mire desde la platea y se identifique, contribuye para que se dé un cambio en nuestras formas de percibir la realidad. De esta forma, encontramos en el enfoque desde la multiplicidad de miradas un camino posible para consolidar nuevos futuros aún inimaginados.

Las versiones de Julieta pueden ser infinitas, pero consideramos que todavía las que se nos muestran responden a mandatos que perpetúan la desigualdad. Eso nos insta a reformular la pregunta inicial de este trabajo y cuestionarnos: ¿Cómo serán concebidas las corporalidades del mañana si subimos a escena las miles de versiones de Julietas posibles?

Referencias

- Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Atuel Ediciones.
- Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- Benjamin, W. (2017). *La Obra de Arte En La Época de Su Reproductibilidad Técnica*. La Marca Editora.
- Brook, P. (1994). *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba Editorial.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2009). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan*. Ediciones Paidós.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Ediciones Paidós.
- Contrera, L., & Cuello, N. (Eds.). (2016). *Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Editorial Madreselva.
- Courtoisie, L. (2023). *Estudio para La mujer desnuda*. Criatura Editora.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y Horas.
- Domínguez, Y. (2021). *Maldito estereotipo: ¡así te manipulan los medios y las imágenes!* Ediciones B.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel Ediciones.
- Federici, S. (2010). *El Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*.

Traficantes de sueños.

- Federici, S. (2019). *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y movimientos sociales feministas*. Tinta Limón.
- Hobbes, T. (2010). *El cuerpo: Primera sección de los elementos de filosofía*. Editorial Pre-Textos.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Ediciones Metales pesados.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela.
- Malgesini, G. y Giménez Romero, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Libros de la Catarata.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica.
- Millett, K. (2017). *Política sexual*. Ediciones Cátedra.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós.
- Peker, L. (2018). *Putita golosa: por un feminismo del goce*. Galerna.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí: figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. A/E, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Pineda G., E. (2020). *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo Libros.
- Ponce de la Fuente, H., Pacheco Blanco, I., Díaz Scharager, A., Fernández, J. C., Massa S., I., Díaz Uslar, C., Hormazábal Saballa, C., Valenzuela V., V., Bodelón, B., & Nicolás, L. (2015). *Las pasiones del cuerpo: presencia escénica y experiencia sinestésica* (H. Ponce de la Fuente, Ed.). Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teatro.
- Preciado, P. B. (2020). *Manifiesto contrasexual*. Editorial Anagrama.

Solnit, R. (2016). *Los hombres me explican cosas*. Capitán Swing Libros.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Capitán Swing Libros.

Somers, A. (2020). *La mujer desnuda*. Criatura Editora.

Turner, V. W. (1986). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.

Varela, N. (2017). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

Anexos

Anexo I: Ficha técnica de las obras analizadas ⁷

1.1. Obra *Estudio para la mujer desnuda*

CIRCUITO OFICIAL: Producción de la Comedia Nacional.

Año de estreno: 2023.

Sala: Sala principal del Teatro Solís.

Autoría: Leonor Courtoisie, inspirada en la novela "La mujer desnuda" de Armonía Somers.

Dirección: Leonor Courtoisie.

Actuación: Florencia Zabaleta, Roxana Blanco, Alejandra Wolf, Joel Fazzi, Camila Ripoll, Fernando Vannet, Fernando Diansi.

Resumen:

“La mujer desnuda fue la primera novela publicada por Armonía Somers en 1950, suscitando un escándalo en el ambiente literario uruguayo de su época. La protagonista es Rebeca Linke, una mujer que al cumplir los 30 años se corta su cabeza y al volver a ponérsela se despoja de su moral, identidad y su ropa. Así comienza un viaje que escandaliza a todo un pueblo. Esta perturbación poética y moral atentó contra la calma burguesa de aquel Montevideo. Más de medio siglo después, su libertad, su fuerza, su poder onírico y, sobre todo, la presencia de una mujer desnuda, nos sigue perturbando”.⁸

1.2. Obra *Los Bárbaros*

CIRCUITO INDEPENDIENTE: Coproducción con el Goethe Institut y el Programa de Residencias de la Sala Lazaroff.

Año de estreno: 2022.

Sala: Sala Lazaroff.

Autoría: Nino Haratischwili.

⁷ Datos extraídos de la cartelera montevideana <https://cartelera.montevideo.com.uy/>

⁸ Resumen extraído de la página oficial de la Comedia Nacional <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/re-estreno-2023-estudio-para-la-mujer-desnuda>

Dirección: Florencia Caballero Bianchi.

Actuación: Carolina Rebollosa Villegas y Florencia Caballero Bianchi.

Resumen:

“Marusya espera en medio de una Terminal de Transporte Público a las 3:15 am. La Terminal está en la periferia de la ciudad. En 1993 Marusya migró junto a su hijo a Berlín, en busca de la felicidad capitalista. Casi 30 años después, nada fue lo que esperaba y ella limpia una cocina como si pudiese limpiar la historia. Marusya no soporta el olor. Marusya les tiene asco. Marusya piensa que son unos bárbaros. *Los Bárbaros* es un espejo descarnado de los discursos de odio hacia las personas migrantes”.⁹

1.3. Obra *Claudia la mujer que se casa*

CIRCUITO INDEPENDIENTE: Grupo de teatro El Almacén.

Año de estreno: 2019.

Sala: Sala de teatro El Almacén.

Autoría: Leonardo Martínez.

Dirección: André Hübener.

Actuación: Lucía Bonnefon, Mariana Escobar, Ana Fernández, Mariel Lazzo, Jonathan Parada, Viviana Stagnaro, Camila Vives.

Resumen:

“*Claudia, la mujer que se casa* es una obra que juega con los límites del género. Masculino-femenino, estereotipos, cultura y costumbres expuestos en una situación, interpretados desde una teatralidad que diluye esos límites. Una propuesta de El Almacén Teatro”.¹⁰

1.4. Obra *La dama boba*

CIRCUITO OFICIAL: Producción de la Comedia Nacional.

Año de estreno: 2013

Sala: Sala principal del Teatro Solís.

Autoría: Lope de Vega.

⁹ Resumen extraído de <https://cartelera.montevideo.com.uy/averespectaculo.aspx?26897>

¹⁰ Resumen extraído de <https://cartelera.montevideo.com.uy/averespectaculo.aspx?16705>

Dirección: Levón.

Actuación: Jimena Pérez, Diego Arbelo, Natalia Chiarelli, Federico Galbiati, Gabriel Hermano, Stefanie Neukrich, Miguel Pinto, Juan Antonio Sraví, Daniel Spinno Lara, Rosario Martínez, Leonardo Noda, Gonzalo Queiróz, Martín Bonilla, José Ferraro, Martín García


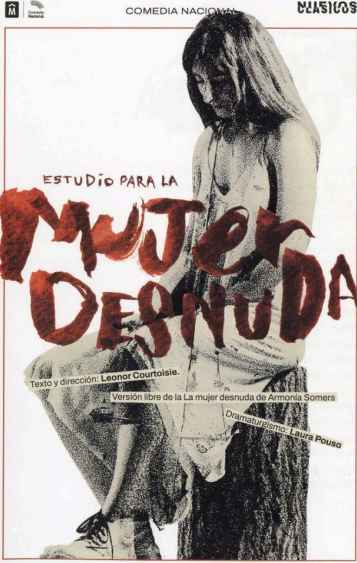
Resumen:


“En el año de los 400 años del estreno de esta comedia. Escrita en 1613, La dama boba está entre las máximas creaciones de Lope de Vega y es una representante emblemática del Siglo de Oro español. La obra trasluce la modernidad de Lope, presentando el amor en sus dimensiones espiritual y sensual, mientras expone la vida de las mujeres en la sociedad de su época, a la sombra del padre o el marido. Las protagonistas de la obra, Finea y su hermana Nise, viven la dificultad de las mujeres para ejercer la libertad de elección. Sin embargo, ambas son capaces de tomar decisiones urdiendo estrategias para conseguir sus objetivos. La puesta que propone Levón, en este ambicioso montaje, se suma a una gran cantidad de versiones que La dama boba verá este año, en todo el mundo, para homenajear a este clásico del teatro universal. Llega también más de 50 años después de la versión que hiciera la Comedia Nacional con dirección de José Estruch”.¹¹

¹¹ Resumen extraído de <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/199>

Anexo II: Programas de Mano de las Obras Analizadas

2.1. Estudio para la mujer desnuda

ELENCO COMEDIA NACIONAL 2023 Diego Arbelo Gabriel Hermano Claudia Rossi Roxana Blanco Cristina Machado Lucía Sommer Natalia Chiarelli Luis Martínez Fernando Vannet Fernando Dianesi Stefanie Neukirch Pablo Varralón Daniel Espino Lara Leandro Isaro Núñez Juan Antonio Saravi María Ferreira Andrés Papaleo Alejandra Wolff Fabrizio Galbati Jimena Pérez Florencia Zabaleta				
BEGARIOS Florencia Fossatti (montaje-EMAD), Diego Lois (actor-IAM), Andrés Marsicano (actor-IAM), Juan Manuel Outeiro (actor-EMAD), Ana Rey (actriz-EMAD)				
ELENCO EXTENDIDO			ARMONIA SOMERS CLASICOS PRCO 3 7 2 3 6	
Traspuntes: Diego Aguirregaray Andrea Auliso Carmen Barral Magdalena Charlo Cristina Elizarrú Lucía Leite Daniel Pérez	Montaje: Gerardo Egea Utillería: Claudia Tancredi Vestuario: Deolinda Do Nascimento Daniela Figueroa Carolina Giuliante Gloria Martínez Patricia Olivera Laura Rodríguez Mariela Villasanté Sergio Marcelo de los Santos	Consejo Artístico: Gabriel Calderón, Fernando Dianesi, José Miguel Onaindia, Jimena Pérez, Florencia Zabaleta Comunicación: Carolina Anastasiadis Producción ejecutiva: Felipe Villarrazo Grisoni Dirección General y Artística: Gabriel Calderón		
AUTORIDADES IM Intendente de Montevideo: Ing. Carolina Cosse Secretaria General: Ing. Agr. Olga Otegui Directora General del Departamento de Cultura: Prof. María Inés Obaldía Directora de División Promoción Cultural: Débora Quiroga www.comediana nacional.montevideo.gub.uy @ComediaNacional Comedia Nacional @comedia.nacional Agradecimientos: Levón Burunanzuán, Felipe Fernández, Alicia Migdal, Julia Ortiz y Alicia Torres.			COMEDIA NACIONAL N°528	

	<p>Un acontecimiento propio: estudio para una mujer que se corta la cabeza</p> <p>La <i>mujer desnuda</i> es una novela imposible, imposible de adaptar al universo escénico. Crear un estudio colectivo para pensar su resonancia es un gesto tórc por transgredir las utopías y hacerlas concretas, reales. Así, invocamos, en cada encuentro, el mito de Armonia Somers, bordando con hilos de oro una oralidad dispersa. Alguna vez escuché y olvidé dónde, que en cierta tradición japonesa, quienes ingresan al escenario, golpean las tablas con sus pies para invitar a los antepasados. Maravilla de premisa ocupar un teatro de voces que nos preceden, imaginar un fuego, volver a la caverna, cortarnos la cabeza y empezar de nuevo. Apropiarse de las palabras de Armonia y agradecer la posibilidad de confirmar intuiciones: <i>Siempre hay algo más importante que la anécdota, tantas veces prescindible. Me gusta que rastreen ese algo más, porque así como existe un oficio de escribir hay también un oficio de leer.</i></p> <p style="text-align: right;">Leonor Courtoisie</p>	<p>Leonor Courtoisie (Montevideo, 1990) es artista, creadora escénica, actriz y escritora. Egresó de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático y de la Tecnicatura Universitaria en Dramaturgia. Investiga en relación con distintos colectivos y artistas. Su obra <i>Duermen a la hora de la siesta</i> (2019) obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Dramaturgia Inédita. Recibió el Premio Molière a la creación teatral que otorga la embajada de Francia en Uruguay y es miembro del Directors LAB del Lincoln Center Theater de Nueva York. Publicó la obra dramática <i>Corte de obsidiana</i> (2017), el poemario <i>Todas esas cosas siguen vivas</i> (2020) y la novela <i>Irse yendo</i> (2021).</p> <p>Armonia Somers (1914-1994) Fue cuentista, novelista, maestra y bibliotecaria uruguaya, oriunda de Pando, Canelones. Su nombre real era Armonia Luropeya Etchepare Locino pero se refugió en el seudónimo Armonia Somers durante su carrera literaria a la cual se dedicó exclusivamente desde sus 57 años. Tuvo una actividad destacada como Directora del Museo Pedagógico y del Centro Nacional de Documentación y Divulgación Pedagógicas. Se animó a escribir sobre asuntos que en su tiempo fueron incomprensidos o inquietantes. La <i>mujer desnuda</i> fue la primera novela publicada por la autora en 1950, suscitando un escándalo en el ambiente literario uruguayo de su época. La protagonista es Rebeca Linke, una mujer que al cumplir los 30 años se corta la cabeza y al volver a ponérsela se despoja de su moral, identidad y su ropa. Así comienza un viaje que inquieta a todo un pueblo. Esta perturbación poética y moral atentó contra la calma burguesa de aquel Montevideo. Más de medio siglo después, su libertad, su fuerza, su poder onírico y, sobre todo, la presencia de una mujer desnuda, nos sigue perturbando. Armonia Somers murió a sus 79 años en Montevideo.</p>
<p>Texto y dirección: Leonor Courtoisie. Versión libre de <i>La mujer desnuda</i> de Armonia Somers Dramaturgismo: Laura Pouso</p> <p>Reparto por orden de aparición Eva: Roxana Blanco Rebeca Linke: Florencia Zabaleta Gradiva: Alejandra Wolff Antonia: Serena Araújo (actriz invitada) Claus: Joel Fazzi (actor invitado) Lucas: Camilo Ripoll (actor invitado) Juan: Fernando Vannet Fe: Fernando Dianesi</p> <p>Armado de dispositivo escénico Escenografía: Paula Kolenc Iluminación: Leticia Skrycky Vestuario: Florencia Guzzo Diseño sonoro: Fabrizio Rossi Giordano Traspuntes: Diego Aguirregaray y Andrea Auliso</p>		

2.2. Los Bárbaros



Los Bárbaros
de Nino Haratischwili

"El que replica diferente nuestra lengua nos hace dudar de ella"
Amir Hamed

Actúa: Carolina Rebollosa Villegas
Dirige: Florencia Caballero Bianchi
Traductoras: Jana Blümel y Leticia Hornos Weisz
Asistente de Dirección y Producción: Tamara Martínez Carpanesi
Diseño de Escenografía: Cecilia Bello
Diseño de Vestuario: Daniela René López
Diseño de Sonido y Video: Florencia Hernández
Diseño de Iluminación: Martín Siri Galán
Asistente de Escenografía: Florencia Mornelli
Asistente de Vestuario: Julia Santomaura
Realización de Escenografía: Pablo Da Silva
Realización de Vestuario: Rosina Ugolini
Fotografía: Gonzalo Nogueira
Diseño Gráfico: Juan Sinopoli
Prensa: Beatriz Benich
Producción: Florencia Caballero Bianchi

El proyecto se realizó en cooperación con el Goethe-Institut

Este espectáculo se enmarca en la primera edición del programa de Residencia artística de la Sala Lazaroff.

El programa tiene como objetivo la promoción de espectáculos que residen, estrenen y realicen temporada en este espacio descentralizado. Con esto se busca fomentar la identidad de la Sala y aportar a la movilidad de los públicos, generando el posicionamiento de este escenario, ampliando el circuito teatral montevideano.

Equipo técnico y de gestión de la Sala Lazaroff
Técnicos de luces y maquinaria: Sofía Ponce de León y Belén Perini
Técnico Sonidista: Ricardo Musso
Comunicación: Paula Domínguez
Gestión y Producción: José Pereira
Dirección: Antonio Saigueliro

Agradecimientos
Domingo Suárez, Irene Müller, Venus Garis Loroña, Daniela Garis Escobar, Diego Loroña, Laura Almirón, Manuel Botano, Micaela van Muylen.

GOETHE INSTITUT | Sala Lazaroff | tichañtel | MVD SOLIS

Este proyecto está realizado en cooperación con el Goethe-Institut y ha sido seleccionado por el Programa de Residencia Artística de la Sala Lazaroff.

CAROLINA REBOLLOSA VILLEGAS FLORENCIA CABALLERO BIANCHI

2.3. Claudia la mujer que se casa



CLAUDIA
La Mujer que Se Casa

TEATRO
EL ALMACÉN

ELENCO:
DE BLANCO: MARIEL LAZZO
DE AZUL: MARTANA ESCOBAR
DE AMARILLO: CAMILA VIVES
DE ROJO: VIVIANA STAGNARO
DE ROSADO: ANA FERNÁNDEZ
DE VERDE: LUCÍA BONNEFÓN
DE NEGRO: JONATHAN PARADA

PRODUCCIÓN GENERAL: "EL ALMACÉN"
DISEÑO DE VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA: CECILIA BELLO
REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA: PABLO DA SILVA
FOTOGRAFÍA: LUCILA MUÑECAS
DISEÑO GRÁFICO: GABRIEL ACOSTA

DRAMATURGIA: LEONARDO MARTINEZ
DIRECCIÓN: ANDRÉ HÜBENER

GRACIAS A: LA FAMILIA LATCHINTIAN QUE HACE POSIBLE "EL ALMACÉN", ALICIA ALFONSO, CRISTINA GRISANTI, HAMILTON BONNEFON, HÉCTOR IRAZÁBAL, CELIA DÍAZ FERREIRA Y A SU ESPARTACO ROPERÍA, NUÑO PUCURULL, JUANCHO MENDEZ, IMAGINATEATRO, DECARTÓN, PACO EL GATO, LOS VECINOS DEL BARRIO Y A NUESTRAS FAMILIAS, PAREJAS Y AMIGOS QUE COMPARTEN ESTE VIAJE.

Después de comenzada la función no se podrá ingresar al espacio y la entrada perderá validez.
Los cigarrillos fumados en escena son de barba de chocho y tilo.

Válida para / /

Anexo III: Datos de las entrevistadas

Florencia Zabaleta (1983) es actriz egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, ingresa a la Comedia Nacional y forma parte del elenco estable desde el año 2008. Milita en la comisión de género en el Sindicato Uruguayo de Actores y en la comisión de género de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Florencia Caballero (1985) es actriz egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, directora y dramaturga teatral. Trabaja de manera independiente y es contratada por el Teatro Solís, teatro municipal de la ciudad de Montevideo como directora escénica de ópera. Docente de teatro en el Consejo de Educación Inicial y Primaria.

Mariana Escobar (1988) es actriz egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, cantante en diversas agrupaciones musicales. Forma parte del colectivo de creación El Almacén. Docente de teatro en el Consejo de Educación Inicial y Primaria.

Jimena Pérez (1977) es actriz egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, ingresa a la Comedia Nacional y forma parte del elenco estable desde el año 2008.

Anexo IV: Guía para las entrevistas

Las entrevistas fueron realizadas de manera presencial, durante los meses de marzo y abril en la ciudad de Montevideo. La siguiente guía es de carácter abierto y semi estructurada, su redacción mantiene el espíritu coloquial, propio de la oralidad.

1.1. Tronco común para todas las entrevistadas

El cuerpo en escena:

- 1) ¿Qué es el cuerpo para vos?
- 2) ¿Considerás que es necesario tener condiciones naturales para ejercer la profesión de actriz?
- 3) ¿Pensás que existe una tendencia a que las características físicas, el género, la edad, el peso, la raza, sean la forma utilizada para la asignación de roles dentro del teatro?
- 4) ¿Cuánto pensás que influye o influyó tú apariencia a la hora de instancias de ingresar a E.M.A.D. o para ser convocada a trabajar por directores/directoras? ¿Pensás que hubo algún cambio en relación a eso desde que hiciste la formación hasta ahora? ¿En qué lo notas?
- 5) ¿Cómo ves la escena montevideana en relación a la diversidad de cuerpos?

Estereotipos de belleza:

- 6) Como mujeres estamos bombardeadas de imágenes de cómo deberíamos vernos, no se ven cuerpos sin tratamiento en cartelera, cine, etc. Muchas feministas hablan de que todas las mujeres nos sentimos interpeladas por los mandatos de belleza, seamos o no hegemónicas. Como actriz que trabajas con tu cuerpo y con la imagen ¿sentís presión en relación a eso? ¿cómo te llevás con esa presión?
- 7) ¿Los feminismos cambiaron en algo la forma de vincularse con tu cuerpo?

1.2. Guía entrevista a Florencia Zabaleta sobre el proceso de ensayo de *Estudio para la mujer desnuda*

- 1) Hace poco trascendió una entrevista de Emma Thompson en la que hablaba de lo difícil que es pararse enfrente a un espejo desnuda sin hacer absolutamente nada, sin modificarse nada, sin tapar nada. ¿Qué pensás de eso, cómo te llevás con la desnudez?
- 2) En la obra *Estudio para la mujer desnuda*, una mujer cumple 30 años, se mira al espejo, se desnuda, se pone un tapado y se escapa: ¿es tú primer desnudo en escena? ¿Cómo se gestó la idea? Podés contarme un poco cómo fue el proceso.
- 3) ¿Cómo lo vivió el resto del equipo? ¿Hubo alguna charla en relación a eso con el resto de las mujeres que forman parte del elenco?
- 4) La novela plantea la desnudez de Rebeka como una metáfora de libertad, en la obra esa metáfora se transforma en una imagen poética. Ese monólogo a público en donde tú vulnerabilidad e intimidad es extrema, de alguna manera te despojas del personaje, del pacto de ficción en un monólogo a público. Primero, ¿cómo te sentiste con eso? porque más allá del sostén de todo un equipo, eras vos sola, parada desnuda frente a 800 personas y cuándo tus compañeros te acompañan en el desnudo lo hacen usando ropa interior. ¿Cómo se trabajó esa capa?
- 5) En un momento invitás al público a desnudarse con vos. ¿Podés contarme alguna anécdota en relación a eso, qué respuesta tuvo, que otras formas de desnudo te acompañaron

1.2. Guía entrevista a Florencia Caballero sobre el proceso de ensayo de *Los Bárbaros*

- 1) En la obra *Los Bárbaros* hacés un doble juego en el que sos directora/dramaturga/actriz. En ese sentido, pienso un poco en un estereotipo al que nos enfrentamos muchas veces las mujeres: la mujer que piensa vs la mujer que actúa, y por otro lado: la mujer linda / la mujer que piensa. ¿Cómo nace la decisión de poner la dirección en escena y que luego esa dirección actúe?
- 2) En la obra se puede ver un juego en torno a las fiscalidades y la apariencia del personaje que interpreta la actriz Carolina. Carolina es una mujer migrante, en una cultura aún bastante europocentrista, vos hacés una traducción del cuerpo migrante que habla la autora alemana, y el cuerpo de lo que puede representar una mujer migrante para el Uruguay hoy, en dónde estamos en una nueva ola de procesos migratorios y por ahí nos encontramos frente a los mismos prejuicios. Entiendo que decidiste trabajar con Carolina por eso, contame un poco como fué esa decisión, ¿cómo fué ese diálogo?
- 3) Después cuándo la directora entra en escena, volvés a hacer ese juego, pero entiendo que ahí estás hablando de otra cosa, de otra traducción que puede tener más que ver con ésto de tener que ser de determinada manera para hacer determinada cosa, de una apariencia más ideal.
- 4) Hay una constante en la obra que denota lo que es sentirse extranjera en un lugar que debería ser propio y también un odio sobre una misma, una inconformidad que es servil al sistema. También hay un reclamo a los privilegios de la otra, varias veces te dice: sos intelectual, blanca, etc. Tengo la sensación de que cuando entrás a escena cómo actriz reaparece ese odio y renegás de ese lugar. Contame si fué decidido eso. ¿Cómo abordaron esa discusión?
- 5) Hay claramente una decisión en tú trabajo de poner diversidad de cuerpos en escena, una decisión que se agradece porque amplía los campos estéticos. ¿Cómo es ese trabajo, lo pensás conscientemente a priori o una vez que ves las obras de alguna manera te lo piden?.

1.2. Guía entrevista a Mariana Escobar sobre el proceso de ensayo de *Claudia la mujer que se casa*

- 1) En la obra abordan personajes travestidos, es decir, mujeres que se visten de hombres y actúan como ellos, ¿te acordás de donde nació esa idea, de dónde surge ese deseo?
- 2) ¿Te acordás cómo trabajaron ese dragueo? ¿Cómo abordaron la exploración de la fisicalidad masculina?
- 3) En la obra se plantean diferentes tipos de masculinidades y también a lo largo de la vida del almacén y de tú carrera en particular hay una tendencia a desdibujar los roles de género ¿es una búsqueda particular?
- 4) La teoría del no binarismo con autores como Judith Butler, etc, está más presente en la discusión y en la agenda, más allá de que creo que en nuestras prácticas tenemos aún una visión muy arraigada de los géneros binarios. ¿Crees que había ya un deseo, quizá no del todo consciente, pero de cuestionar ciertos estereotipos de representación del hombre y la mujer?
- 5) Desde el juego escénico se ve, al menos desde la lectura de hoy, que plantean una forma de *la mujer vestida de varón* y que *el varón vestido de mujer* dónde se puede entrever ciertas características asociadas a la mujer. Por ejemplo, los afectos, el vínculo con la emocionalidad, se le infieren al personaje de Jonah y el resto de los personajes, parecería que se despojan de esa emocionalidad. ¿Te resuena algo de esto que te digo? ¿Hay algo de conectar la fisicalidad femenina con algo más emocional y la masculina con algo más recio?
- 6) Algo que me creo que se deja entrever en la obra es el momento en que empiezan a ser *hombres* los vínculos comienzan de alguna manera a ser más violentos. ¿Eso era parte de la premisa? ¿Trabajaron la violencia como parte de la composición?
- 7) En torno al tema de la violencia sistémica, encuentro dos puntos claves en la obra, una es cuándo el viejo es el único que se permite darle un consejo de vida y expresar sus

sentimientos, y después otro tema que me parece interesante es cómo cuando la mujer que se casa cuenta una situación violenta, el hombre es el único que se sorprende, de alguna manera, se pone en manifiesto como normalizamos la violencia que recibimos, es decir a las mujeres vestidas de hombre no les sorprendió, pero al hombre vestido de mujer sí. ¿Ves ahí una intención o estrategia de subvertir los roles con el deseo de que se pongan en nuestro lugar?

- 8) Se me viene a la cabeza la obra Petróleo, del grupo piel de lava, qué fue furor en el teatro porteño hace tres años. En esa obra el juego del draguismo o travestismo se da desde el principio, un espectador distraído podría llegar a creer que son hombres los que están actuando. Acá sin embargo, hay una decisión explícita de mostrar el artificio, de decir: me visto de hombre y más allá de que acciono así gracias a que tengo una máscara que me permite no ser yo, hay un cambio de género. ¿Pensás que se utilizó ese recurso para decir cosas desde ahí, cosas que dichas por hombres resuenan diferente? De alguna manera esa es la estrategia de vestirse de hombre para que nos escuchen más y mejor es también un poco liberadora, ¿no ?
- 9) Desde que hicieron la obra el día de hoy podemos decir que los lentes del feminismo nos cambiaron las formas de ver el mundo, ¿seguís suscribiendo con el tratamiento que se hace del cambio de género?

1.2. Guía entrevista a Jimena Pérez sobre el proceso de ensayo de *La dama boba*

- 1) En la obra podemos decir que se ven dos modelos femeninos enfrentados, la dama boba y la dama inteligente. De alguna manera, esos estereotipos siguen presentes un poco en la sociedad: la mujer linda que es boba y la mujer inteligente no es necesario que lo sea. En ese sentido, pienso un poco en nuestro rol de actrices, que somos las que actuamos. A mí una vez un compañero me dijo que qué lástima que me había hecho actriz porque era tan inteligente. ¿Alguna vez te pasó de sentir que tenías que demostrar que eras inteligente, que hay que pensar para ser actriz, que no eras boba?
- 2) La dama boba (que de alguna manera es más libre, feliz) se transforma en la dama inteligente (que está un poco encorsetada). Hay algo en estas dos mujeres que hacés que en la primera hay más arrojo y en la segunda hay medición. Podríamos nombrarlo Cuerpo torpe - cuerpo estético. ¿Te acordás de algo de cómo trabajaste esto?
Hay pasajes de la obra, en la que pasas medio rápido de una a otra, podés contarme algo del juego de la composición física que hiciste para representar a estas dos versiones de la mujer.
- 3) Pienso en la película *Poor Things*, que es una especie de frankenstein femenino que la van educando, hay algo de domesticación también en este personaje, de intentar que se amolde a las normas para poder ser - casable - en este caso, ¿Trabajaron algo de ese insertarse, transformarse para ser aceptada? ¿Te resuena algo de esto en lo cotidiano, en tu trabajo, algo de tener que ir acomodando para encajar?.
- 4) Hay un pasaje bien interesante en relación a eso: *Demás desto, las mujeres, naturaleza tenemos tan pronta para fingir o con amor o con miedo, que antes de nacer, fingimos. Cuando estamos en el vientre de nuestras madres, hacemos entender a nuestros padres, para engañar sus deseos, que somos hijos varones; y así verás que, contentos, acuden a sus antojos con amores, con requiebros, y esperando el mayorazgo tras tantos regalos hechos, sale una hembra que corta la esperanza del suceso. Según esto, si pensaron que era varón, y hembra vieron, antes de nacer fingimos.* ¿Querés contarme un poco si te resuena algo de eso? Y también con esto me gustaría hablar un poco de cómo te llevás con trabajar en puestas u obras que resuenan o te interpela el texto, el discurso y cuándo no.

5) Hay algunos temas en la obra que si los mirás desde hoy chocan, obviamente, esta obra fué escrita en otro mundo: repartición de mujeres como cosas, la domesticación, mujer objeto de deseo, etc. En tu rol en la comedia, que tiene también una tendencia a trabajar con clásicos, imagino que habrás tenido situaciones como esta. Podés contarme un poco, por un lado en este caso en particular si hubo un foco en eso. Y después en la programación general, ¿Como se trata el tema de rehacer obras clásicas que quizá tiene a mujeres en determinados roles que hoy en día no se resisten?

Anexo V: protocolo de grabación

El siguiente protocolo fue leído a todas las entrevistadas al momento de su realización. El permiso fue dado por medio de grabación de voz.



Facultad de Humanidades
Complejo docente do Campus de Lugo, s/n, 27002
Lugo, España

INFORMACIÓN PREVIA SOBRE LAS GRABACIONES:

Las entrevistas forman parte del corpus diseñado para el trabajo de fin de máster en servicios culturales de Camila Sanson y serán utilizadas exclusivamente con fines de investigación.

Es necesario el consentimiento explícito de cada participante por medio de grabación de voz.

La grabación es voluntaria y puede ser suspendida en cualquier momento que las participantes decidan, así como podrán escuchar las grabaciones después de su realización, suprimirlas total o parcialmente si así lo desean.