

# RELIGACIÓN

R E V I S T A

## Intervenir los afectos: la masculinidad incomodada en la escena teatral argentina actual

*Intervening the affects: uncomfortable masculinity from the current argentinian theater scene*

Rocio Arisnabarreta

### RESUMEN

En este artículo se abordan las obras teatrales "Con el cuchillo entre los dientes" estrenada en el año 2018 en La Plata y Éxodo, ensayo sobre la masculinidad estrenada en 2019 en Mar del Plata. Las mismas ponen en escena el entramado de afectos, normas, prácticas y discursos que marcan la experiencia de "hacerse hombre" en una sociedad patriarcal. El objetivo principal de este artículo es analizar el potencial político de estas obras, entendiendo que dicho potencial radica en la capacidad que tienen estas prácticas para interrumpir las formas cotidianas de afectarse entre las personas socializadas en la masculinidad. Parte de los datos fueron construidos en el marco de la observación-participante realizada en puestas en escena y desmontajes de estas. También se incluye el análisis de los textos dramáticos, gacetillas de prensa, reseñas teatrales, así como textos producidos por los propios teatristas en contextos de entrevistas en medios de comunicación locales o publicados en revistas. El ensayo muestra que las obras pueden ser pensadas como formas de interrumpir las formas cotidianas del sentir, generando subjetividades que se distancian de las formas de la afectación usual.

**Palabras clave:** Afecto; Teatro; Masculinidad; Patriarcado.

---

### Rocio Arisnabarreta

Universidad Nacional de Buenos Aires | Ciudad de Buenos Aires | Argentina. iigg@sociales.uba.ar  
<https://orcid.org/0009-0009-7704-8962>

<http://doi.org/10.46652/rgn.v8i38.1016>  
ISSN 2477-9083  
Vol. 8 No. 38 octubre - diciembre, 2023, e2301016  
Quito, Ecuador

Enviado: octubre 01, 2023  
Aceptado: diciembre 07, 2023  
Publicado: diciembre 22, 2023  
Publicación Continua



## ABSTRACT

This article discusses two plays: "Con el cuchillo entre los dientes" premiered in 2018 in La Plata and *Éxodo*, ensayo sobre la masculinidad premiered in 2019 in Mar del Plata. They represent the network of affections, practices and discourses that characterize the experience of "becoming a man" in a patriarchal society. The main objective of the work is to analyze the political potential of these plays, understanding that such potential lies in the ability of these practices to disrupt the everyday ways of affecting each other among people socialized in masculinity. Some of the data were constructed through participant-observation, realized during staging and dismantling. It is also included the analysis of dramatic texts, press releases, theater reviews, as well as texts produced by the theater artists themselves in the context of interviews in local media or published in magazines. The analysis shows how the plays can be thought as ways of interrupting the daily forms of feeling, generating subjectivities distanced from the usual ways of being affected.

**Keywords:** Affection; Theater; Masculinity; Patriarchy.

## Introducción

En este trabajo se analizan las obras teatrales *Con el cuchillo entre los dientes* dirigida por Diego de Miguel (estrenada en el año 2018 en La Plata) y *Éxodo*, ensayo sobre la masculinidad dirigida por Federico Polleri (estrenada en 2019 en Mar del Plata). Las mismas ponen en escena el entramado de afectos, prácticas, normas y discursos que marcan la experiencia de "hacerse hombre" en una sociedad patriarcal. El elenco de las obras está conformado enteramente por teatristas cisgénero de clase media-urbana que han sido socializados en la masculinidad, estas propuestas teatrales se presentan- en gacetillas de prensa, desmontajes y entrevistas en medios de comunicación locales- como proyectos cuyo desafío es encontrar la manera en que "los hombres podamos sumar a través del teatro un modo específico de impugnación del patriarcado" (Polleri, 2019a, p. 33).

Siguiendo a Jones (2022), se considera que el hecho de que un grupo de personas que se identifican como varones manifieste públicamente que está revisando la propia forma de ser hombres es propio de un clima de época en el que ser considerado un varón sensible y no violento (o hacer el esfuerzo para lograrlo) supone una nueva forma de reconocimiento social. En este sentido, los estudios sobre varones y masculinidades han incentivado la sospecha ante este tipo de discursos invitando a examinar con detenimiento si verdaderamente suponen alguna renuncia a privilegios o si se trata de una "vuelta de tuerca" del patriarcado para que los varones (cis-hetero) muestren su costado más amable y garantizar así la legitimidad de la dominación masculina.

Retomando estas ideas, el ya mencionado autor distingue entre dos maneras de pensar la deconstrucción entre las personas socializadas en la masculinidad. Por un lado, se encuentra una versión que caracteriza como "cómoda", "autocentrada" y "sin pérdidas" en dónde los sujetos buscan transitar la revisión de sí mismos con la menor incomodidad posible. Aquí, el lema feminista "lo personal es político" se reinterpreta en clave individual (un riesgo que ya había notado Trebissace, 2016) evitando cuestionar las prácticas masculinas en tanto grupo. El caso arquetípico para ejemplificar este tipo de posiciones sería lo que en el habla coloquial se conoce como "feminista", es decir:

...cierto chabón, generalmente cis, con pañuelo verde y abuso vigilante del lenguaje inclusivo, que monta una escena (narcisista) para mostrar como él ha asimilado el conjunto de reglas discursivas y patrones de conducta que presuntamente han impuesto los movimientos feministas. Pero, a su vez, dicha asimilación queda envuelta en un aura sospechosa, una corrección política a la que se le nota demasiado rápido la costura. (Véliz y Castignani, 2021, p. 65)

Por otro lado, habría una segunda versión de la deconstrucción, con mayor potencialidad política, que se caracteriza por ser “incómoda”, “relacional” y “con pérdidas” (Jones, 2022). En estos casos se busca construir espacios de reflexión y acción colectiva con otros varones en donde se comparten experiencias, describen privilegios y se piensan, concretamente, para desactivarlos. Es un proceso que busca generar lo que Azpiazu Carballo llama “incomodidad productiva”, es decir, “espacios en los que poder hablar, proponer y pensarnos con tranquilidad y calma, pero de los cuales no saldremos cómodos ni tranquilos, sino con más preguntas, incertidumbres e inseguridades que al principio” (2017, p. 120).

Recuperando a Ahmed (2017), se puede pensar que esta incomodidad, a la que, apuesta esta versión de la deconstrucción, surge en la medida en que son cuestionados los afectos que orientan las prácticas. En otras palabras, la incomodidad surge en la medida en que se genere lo que la autora llama un “extrañamiento ante el afecto”, o sea, una distancia ante las formas cotidianas de afectarse (Ahmed, 2019). Siguiendo a Macón (2021), habrá incomodidad en la medida en la que se “desafíe el sentir”. En este sentido, este segundo modo de pensar la deconstrucción recupera el gesto feminista de “demoler los afectos”, es decir, interrumpir el entramado de afectos que orienta a las prácticas y que son funcionales al orden patriarcal. A diferencia de la primera versión, aquí se busca cuestionar radicalmente las formas de afectarse cotidianas entre los varones porque se entiende algo que los feminismos han señalado infinidad de veces: las formas de sentir están entretreveradas con el afianzamiento de las jerarquías sociales.

Teniendo en cuenta estas ideas, algunas de las preguntas que interesa abordar en este trabajo son las siguientes: ¿De qué modos estas propuestas teatrales impugnan al patriarcado? ¿En qué sentidos se está pensando la deconstrucción de aquellos sujetos socializados en la masculinidad? ¿Tienen estas obras teatrales potencial para conmover la estructura de género o representan más bien un afianzamiento de la misma? ¿Qué lugar juega la incomodidad en estas propuestas? ¿Son capaces de hacer temblar el entramado de afectos en los que se asienta y reproduce el patriarcado? ¿En qué sentidos?

Para el abordaje de estas preguntas resulta central recuperar los aportes que se han hecho a esta temática desde los estudios sociales del arte. La idea de que la potencialidad política de una práctica artística debe explorarse con relación a su capacidad de interrumpir los modos cotidianos de afectarse ya estaba delineada en las reflexiones de Ranciere (2010). Este autor invitó a pensar lo político como interrupción en un “régimen de sensibilidad”. En este sentido, los actos estéticos

encierran el potencial de dar cabida a modos nuevos de sentir e inducen formas nuevas de subjetividad política. Por otro lado, Williams (2009), subrayó la importancia de entender las prácticas artísticas como expresión de la “estructura de sentimiento” de una sociedad. Así, el autor señalaba que algunas prácticas artísticas rechazaban la estructura de sentimiento convencional y eran capaces de mostrar un “nuevo sentir”.

Recuperando algunas ideas de estos autores, varios trabajos actuales han indagado la potencialidad política de los afectos que se ponen en juego en las prácticas escénicas. Entre ellos, se encuentra el trabajo de Proaño Gómez (2020), que explora la dimensión afectiva en el teatro como expresión de una biopotencia, el de Tellería (2020), sobre los afectos de duda e incertidumbre generados por el metateatro y el de Blejmar (2020), que interpreta a ciertas obras de teatro como “máquinas de afecto”, es decir, como dispositivos performáticos que participan de manera activa en la construcción de lazos afectivos para vivir el presente. En diálogo con estos trabajos, se encuentran aquellos que han estudiado el lugar que ocupa lo afectivo en el artivismo, aquí se encuentran los trabajos de Verzero (2020; 2022) acerca de las acciones artivistas como generadoras de una emocionalidad colectiva capaz de producir transformaciones en las subjetividades y el de La Puente y Manduca (2020), que aborda las intervenciones artivistas como cuestionadoras de las políticas “felicitarias” contemporáneas.

En sintonía con las ideas hasta aquí expuestas y en diálogo con las preguntas de investigación propuestas, el objetivo principal de este trabajo es analizar el potencial político de estas obras teatrales, entendiendo que dicho potencial radica en la capacidad que tienen estas prácticas para incomodar, conmover, interrumpir y extrañar las formas cotidianas de afectarse entre varones.

## **Metodología**

En este trabajo se retoma la propuesta de Bugnone et al. (2019), de conectar lo artístico con procesos culturales más amplios, dado que, desde la mirada de las ciencias sociales, los procesos y manifestaciones artísticas están estrechamente conectados con lo que Williams (2003), llama el “proceso social”. En este sentido, el concepto de “campo cultural expandido” propuesto por Giunta (en Richard, 2014), es central en las decisiones metodológicas que se tomaron, ya que posibilita vincular las obras con otros elementos del mundo social y cultural. Siguiendo estas consideraciones, se analiza un corpus que implica no sólo las producciones artísticas, sino también los textos y discursos producidos por los artistas y un conjunto de elementos sociales, políticos y culturales, que van desde la crítica publicada en revistas, entrevistas dadas por los teatristas en medios de comunicación locales, hasta aspectos ideológicos e identitarios que circulan en estos últimos años, especialmente los referidos a la última ola feminista y sus repercusiones entre los sujetos socializados en la masculinidad.

Parte de los datos fueron contruidos en el marco de la observación-participante realizada durante los años 2019 y 2022 en las puestas en escena y desmontajes en donde los teatristas conversaban con el público acerca del proceso creativo de las mismas. En estos espacios se realizó una descripción densa (Gertz, 2003) buscando registrar exhaustivamente lo sucedido, tomando notas y grabando todo lo que fuera posible, intentando mantener el “modo rec” (del Mármol et al., 2015) siempre activo, como modo de ser en el campo. En estas instancias se utilizaron diferentes instrumentos de registro, por un lado, notas de campo -que permitieron captar aspectos no verbales, afectivos y contextuales de la interacción (Guber, 2014)- y por el otro, grabaciones de audio (en el caso de los desmontajes).

Otra vía de acceso al acontecimiento teatral se realizó a través de los textos dramáticos, entendidos como un género literario cuya especificidad está dada por su vocación escénica, es decir, la vocación que tiene el texto por trascender lo literario y constituirse en acontecimiento teatral (Perez, 2022). En este sentido, se entiende que resulta “válido, factible y relevante estudiar el teatro a partir del drama en su soporte textual” (Perez, 2022, p. 28).

Por otro lado, se retoma la propuesta de Dubatti (2020a), quien considera que los acontecimientos teatrales producen otras literaturas (no-dramáticas) que deben ser estudiadas en relación con los acontecimientos porque surgen “de/en/para/con/sobre su sinergia” (p. 42). Así, además de los textos dramáticos y el registro de la observación participante, se incluye el análisis de:

- a. Textos de filosofía de la praxis teatral, producidos por los propios teatristas a partir de la auto-observación y la reflexión sobre los procesos creativos. Es el caso del ensayo “Masculinidades en Éxodo. Una aproximación desde el teatro documental” (2019a) elaborado por Polleri durante el proceso de investigación y escritura de la obra y del texto “Fundamentos del proyecto Éxodo”, un breve punteo con ideas claves del proyecto, que fue escrito por el director para ser compartido con el grupo de actores con la intención de funcionar internamente como brújula del proceso. El mismo se encuentra publicado junto al texto dramático en el libro “Éxodo, ensayo sobre la masculinidad” (2022).
- b. Las literaturas (escritas y orales) con las que los grupos eligen presentarse ante el público y las instituciones mediadoras (ante el periodismo, la crítica, los festivales, las salas, los productores, los organismos oficiales, etc.). Estos textos están incluidos en carpetas de prensa, páginas web de los grupos y programas de mano.
- c. Textos producidos por la crítica teatral. En este caso, se retoman las reseñas escritas por Dubatti (2020b; 2021) acerca de las obras a analizar.

Se desarrolló un análisis de estos materiales haciendo foco en su relación con la situación social y política en Argentina en los últimos años, especialmente en sus vinculaciones con la última ola feminista. De este modo, el análisis se centró en interpretar a las obras teatrales en íntima conexión con la sociedad, pensando ésta no como contexto externo que determina el proceso artístico, sino más bien “en interrelación problemática, co-constructiva y no siempre aislable, fija o estipulable” (Bugnone et al., 2019, p. 397).

## Desarrollo

### Interpelación feminista

Esta es una obra de un grupo de hombres que se preguntó qué es ser hombres. Los hombres se juntaron a preguntarse esto durante un año. Los hombres se sintieron incómodos y en ocasiones contaron cosas que nunca antes habían contado. Los hombres no llegaron a ninguna conclusión. Esto no es una obra de teatro. (Polleri, 2022, registro de campo)

La obra es el resultado de un proceso de pensamiento sobre nuestra propia construcción masculina. Me interesa construir algo que me obligue a mí mismo a pensar. Yo no sé si hay una conclusión, una enseñanza, algo en esto, lo que sí hay es un proceso de pensamiento en el que todos nosotros hemos pensado de alguna manera, nos ha obligado a interrogarnos, algunas cosas, algunas prácticas culturales, a percibir las como monstruosas. (de Miguel, 2019, registro de campo)

El teatro, en tanto producto cultural, es inseparable del acontecer político-histórico y la cotidianeidad, el mismo “habla —consciente o inconscientemente— de las vicisitudes, preocupaciones, sueños o frustraciones que viven sus productores en un contexto más amplio” (Proaño Gómez, 2015, p. 1). En los casos que vamos a analizar, este contexto más amplio está dado por la interpelación feminista que ha llevado a estos teatristas a elaborar obras que invitan a reflexionar sobre el lugar de quienes han sido socializados como varones en la legitimación/transformación de la estructura patriarcal.

La creciente organización de los feminismos, con hitos sostenidos a partir de la vuelta de la democracia (como los Encuentros Nacionales de Mujeres realizados anualmente desde 1986), ganaron masividad y visibilización pública el 3 de junio del 2015 con la primera concentración del Ni Una Menos (NUM). Desde aquel momento, las manifestaciones del NUM cada año, el primer Paro Nacional de Mujeres en octubre de 2016, los paros internacionales cada 8 de marzo desde 2017 y la ampliación del debate por la legalización del aborto en 2018 fueron colocando diferentes discusiones acerca de las relaciones entre movimiento de mujeres, feminismos y varones (Jones y Blanco, 2021). Así, se han generado nuevas preguntas, contradicciones y desafíos, que siempre -y aún con sus riesgos- son motores de nuevas búsquedas políticas:

¿Los varones somos opresores u oprimidos?; el no cumplir con las credenciales necesarias para acceder al club dominante de los machos hegemónicos, ¿implica necesariamente que no contribuyamos a la opresión de género? Advertir que también somos condicionados por mandatos de género opresivos, ¿nos iguala en las condiciones de opresión padecidas por las mujeres e identidades no normativas? Asumir un compromiso activo en la lucha antipatriarcal, ¿nos hace antipatriarcales? (...) ¿Cómo involucrarse en la lucha antipatriarcal sin caer en la victimización o la autocomplacencia? (...) ¿Cómo evitar que la lucha contra los privilegios de la masculinidad nos otorgue aún mayores privilegios? ¿Qué mecanismos, metodologías, herramientas deben construirse para este particular desafío? (Fabri, 2016, párr. 19)

Las obras analizadas abordan estos interrogantes teatralizando los desafíos, búsquedas, conflictos y contradicciones que generan los feminismos en aquellos que fueron socializados como varones. Como dice uno de los directores: “Yo estoy seguro de que los hombres nunca nos hubiésemos puesto a pensar la masculinidad si no fuese por los revolcones que nos está dando la revolución feminista. De hecho, *Éxodo* nació de la interpelación de una mujer” (Polleri, 2019b). En “Masculinidades en disputa, una aproximación al teatro documental” (2019a) Polleri comparte cómo surgió su propuesta teatral; hacia el año 2018 estaba trabajando en una adaptación de la obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y releyéndola dio cuenta de una subtrama de la obra que no había percibido antes: en la historia, las mujeres –muchas de ellas violadas por el Comendador– se organizan para participar del linchamiento de su abusador, a pesar de que los hombres de la comunidad querían excluirlas de ese acto de justicia popular. Tentado por el clima de época, pensó que su adaptación podría girar en torno a la denuncia de la violencia machista en aquella sociedad conservadora y feudal. Entusiasmado, comenta esta idea con quien en aquel entonces era su pareja –una mujer militante del movimiento feminista argentino– pero la respuesta de ella lo sorprende:

Ella dijo que era interesante la adaptación, pero que “gracias, mejor no”. Que quizás no hacía falta que un varón se ocupara de pensar la liberación de la mujer; que las mujeres ya estaban trabajando en su propia liberación; que muchas veces encontraba paternalista que los hombres (artistas, intelectuales, políticos...), entusiasmados por la ola feminista, se pusieran a explicar la posición desigual de las mujeres en la sociedad e, incluso, a proponer posibles soluciones. Que, en lugar de eso, si es que yo quería de verdad aportar, quizás era mejor que intentara pensar una realidad que me era mucho más cercana, pero mucho menos explorada: esto es, la de la posición de los hombres en el orden patriarcal. En resumen, me proponía pensar al bando opresor. Es decir: a mi bando. (Polleri, 2019a, p. 30)

Como el director reconoce, al principio no le gustó esta devolución: “Escupí las típicas respuestas: ‘Pero entonces ¿no quieren nuestra ayuda?’, ‘¿pero de verdad creen que van a poder con esto solas?’, ‘¿pero no es positivo que los hombres nos sumemos a su lucha y aportemos desde nuestro lugar?’ y así...” (Polleri, 2019a, p. 31). Sin embargo, luego de un tiempo, comienza a pensar que ella probablemente estuviera en lo cierto y que muchas veces “a los hombres, aún con buenas intenciones, nos resulta significativamente más cómodo pensar la situación de las mujeres, que pensarnos a nosotros mismos y a nuestras responsabilidades (y padecimientos) en todo este asunto” (Polleri, 2019a, p. 31). Finalmente, el director decide llamar a siete actores para proponerles hablar sobre cómo se habían configurado sus masculinidades:

Les hablé primero individualmente. Les dije que la intención era generar un hecho artístico, que en principio no sabía si sería una obra de teatro, un video-arte, una película o nada: que no podía garantizarles el resultado final. Pero que, como primer paso, los invitaba a que nos juntásemos a repensarnos juntos, a cuestionarnos juntos, a exponernos juntos y a intentar iniciar un proceso de lo que ahora conocemos como “deconstrucción” de nuestras masculinidades. (Polleri, 2019a, p. 31)

Así, durante el año 2018 los teatristas formaron un “círculo de varones” -una estrategia retomada de los “grupos de concienciación” feministas-, donde compartieron sus historias personales con el objetivo de reflexionar sobre la manera en que habitaban su género identificando mandatos, privilegios y padecimientos en común. Polleri grabó “cerca de cuarenta horas de relatos” (2019a, p. 34) en los que los teatristas cuentan cómo fue que llegaron a ser varones y quiénes aportaron para lograrlo; cuáles fueron los “tributos de masculinidad” que tuvieron que ofrecer para ingresar en la “cofradía masculina” (Segato, 2018); cómo estaban presentes en sus historias personales temas como los privilegios, la violencia, la sexualidad, el amor romántico, la paternidad, la fragilidad, entre otros. Estas grabaciones fueron los insumos para la realización del texto dramático cuya forma se terminó de dar en 2019 durante una residencia de creación artística en Cuba en el marco de la XIII Bienal de Arte de La Habana.

La propuesta de Polleri se inscribe en lo que se conoce como “teatro documental”, una tendencia en auge desde los inicios del siglo XXI que parte del material autobiográfico de los intérpretes y del juego escénico al que se los convoca para acercarse a distintas temáticas sociales, históricas y culturales (una referencia fundamental respecto de esta línea de trabajo documental es la que ha desarrollado la directora argentina Vivi Tellas con su proyecto Biodrama). Se trata de un tipo de práctica artística que, al tiempo que investiga estas temáticas, investiga también sus propios límites como arte (Brownell, 2019). En el caso de *Éxodo*, se presentan siete actores (director incluido) que reflexionan sobre su masculinidad a partir de proyecciones, citas bibliográficas, fotografías, objetos personales, canciones y coreografías.

La hipótesis de este proyecto teatral es que “contar la historia de cualquier hombre es asomarse de manera reveladora a la violenta tensión vital que supone ceñirse al mandato de masculinidad” (Polleri, 2019a, p. 30). En este sentido, se recupera la idea de que el género es un dispositivo de poder, un guión para la socialización de varones y mujeres, y que la masculinidad es esa dimensión del dispositivo y del guion destinada a la educación de las personas culturalmente asignadas al sexo masculino en ciertos mandatos y prácticas (Chiodi et al., 2019). Así, la propuesta invita a pensar en cómo son vividas ese conjunto de normas, de prácticas y de discursos, que de ser asumidos de forma más o menos “exitosa” asignan a los varones (cisgénero y heterosexuales, sobre todo) una posición social privilegiada sobre otras identidades sexo-genéricas.

Una experiencia similar es llevada a cabo por los participantes de la obra *Con el cuchillo entre los dientes*, dirigida por de Miguel. En una entrevista radial el director describe su propuesta de la siguiente manera:

La obra aborda el mundo masculino desde un lugar que es la construcción del “macho” que es algo que nosotros experimentamos desde chicos, a nosotros se nos forma para constituirnos a través de la violencia, de un entramado simbólico por medio del poder, el macho se forma, y es una cuestión cultural que uno tiene arraigado desde niño. Y ese es un lugar que aborda la obra. (de Miguel, 2019)

Esta obra trata sobre:

Un equipo de fútbol queda atrapado en el vestuario visitante de una cancha en un barrio violento. Terminó el primer tiempo y van ganando 1 a 0. En esa situación de encierro se pone en juego su lealtad, su valor y su “hombría”. Para salir habrá que entregar al débil, al manso. Una gesta apoteósica de machos. El espectáculo aborda el tema de género desde la perspectiva de la construcción social de la masculinidad. Con una comicidad que va poniéndose cada vez más sórdida, se constituye desde un teatro físico, de mucha violencia, con gran proximidad entre actor y espectador. (Gacetilla de prensa, 2019)

A diferencia de la obra comentada anteriormente, esta propuesta no parte de una indagación en torno a la propia historia de los actores, sino que el texto fue construido previamente por el director en el marco de un taller dramatúrgico de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático coordinado por Mauricio Kartun y luego llevado a escena con el grupo Viejo Almacén “El Obrero”. En un desmontaje de la obra, el director ubica su propuesta dentro del “teatro político” de Bertolt Brecht y cuenta que la propuesta teatral apunta a desautomatizar y distanciar el efecto de naturalización de la masculinidad, pero sin demonizarla, mostrándola desde la visión de los “machos”. Así, la obra muestra los acontecimientos en su brutalidad, pero a la vez en su adhesión social, es decir, no se ofrecen alternativas o salidas pedagógicas ni se establece cómo deben interpretarse los hechos. De esta manera “se construye un espectador implícito que, habilitada su elocuencia frente a los hechos, deberá tomar su posición.” (Dubatti, 2020b, p. 135). En este sentido, el director apuesta a que, por la potencia del espectáculo, el público no será indiferente y propondrá su propia interpretación de cómo deberían ser las cosas.

En sintonía con las reflexiones de Polleri, de Miguel también inscribe su propuesta teatral en el contexto de la última ola feminista y piensa al teatro como un modo de reflexionar acerca del lugar de los varones en la lucha antipatriarcal:

Sería una impostura que salgamos con los pañuelos verdes y demás porque me parece que ese es un debate que ponen ustedes, en todo caso. Ahora de lo que sí podemos hablar nosotros es de esto que hablamos: del mandato de masculinidad. Porque nosotros lo conocemos, porque lo hemos padecido. Las mujeres viven violencias a las cuales nosotros no podemos... a ese lugar no podemos ir, y la mujer está llevando ese lugar y ese debate social y político mucho mejor de lo que nosotros podríamos hacer, y en ese sentido, escuchamos y acompañamos. Ahora, de esto me parece legítimo hablar, de nosotros. (de Miguel, 2019, registro de campo)

Cómo desarrollan Jones y Blanco (2021), la interpelación feminista ha corrido los límites de lo aceptable y eso genera desorientación entre los varones cis-heterosexuales, un desconcierto no solo en un sentido político tradicional sino también en los vínculos sexo-afectivos, familiares, laborales. Las reacciones han sido diversas y particularmente entre las clases medias urbanas es común escuchar a varones cis-hetero decir que están “en deconstrucción”, una expresión que viene de la filosofía de Jacques Derrida y que es utilizada en el habla coloquial para referir a un proceso de revisión crítica de sí mismos orientado a erradicar el machismo constitutivo de ciertas masculinidades. Muchas veces esta “deconstrucción” constituye un lugar cómodo en donde los

sujetos realizan cambios que, si bien son avances en relación con las versiones más tradicionales del machismo, no les hacen temblar en exceso como varones y mucho menos a la estructura de género que reproducen, así, se permanece en una zona de confort de la masculinidad pero haciendo “retoques feministas”: “un poco de lenguaje inclusivo, otro tanto de condena abstracta a la violencia de género, un apoyo público a la legalización del aborto” (Jones, 2022, párr. 21). Por su parte, estas obras teatrales parecen habilitar una versión de la deconstrucción muchísimo más incómoda para los varones cis-hetero. Tanto directores como actores introducen la pregunta sobre cómo romper con la mera corrección política y encuentran en lo teatral un resquicio para problematizar los afectos y trabajar, incómoda y profundamente, sobre la propia masculinidad.

### **Interrumpir los afectos**

"Demoler los afectos es cambiar la lógica de la acción" (Macón, 2021, p. 21).

Como señala Macón (2021), los feminismos advirtieron muy tempranamente que solo conseguirían sus objetivos si demolían la configuración afectiva patriarcal abriendo el espacio para la construcción de otros territorios afectivos que amplíen las posibilidades de existencia. Algo de ese gesto de interrupción de los afectos parece perfilarse en ambas obras de teatro, las cuales invitan a las personas socializadas en la masculinidad a extrañarse de la pedagogía afectiva recibida, desconfiar de aquello que los conmueve y cuestionar sus afectos mostrando cómo los mismos se articulan con las estructuras desiguales en las que estamos inmersos.

### **Desandar la amistad**

Una de las cuestiones que aparece con mayor insistencia en las obras analizadas es el lugar que ocupa la amistad en tanto territorio afectivo primordial en el que se produce la identidad masculina y se gestan muchas de las violencias propias de una sociedad patriarcal. En este punto, las obras dialogan con los estudios de Kimmel (1997), quien enfatizó en el rol que jugaba el reconocimiento y el apoyo entre pares en la conformación de la identidad masculina: “Los hombres estamos bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres. Ellos nos miran, nos clasifican, nos conceden la aceptación dentro del reino de la virilidad” (Kimmel en Sánchez y Vialé, 2021, p. 95). Ambas obras proponen que el proceso de “hacerse hombre” está marcado por una competencia intensa e imparable que hacen que el miedo a quedar afuera del grupo de pares y que te quiten la “credencial de macho” sea la emoción que moviliza cada gesto, práctica, palabra de este recorrido (Sánchez y Vialé, 2021). El interior del grupo de pares está sostenido por la ficción de mostrarse siempre potente, activo, nunca dejar ver vulnerabilidad ni que no se puede, una cuestión profundamente trabajada en *Con el cuchillo entre los dientes*:

Director: estuvimos todo el primer mes explorando todas las formas de humillación y de construcción de una violencia, trabajamos con modelos animales, la idea del perro, se enfrentaban dos y uno agredía al otro. Eso está muy presente en la obra, el tema de oler, de mear, de coger al otro, todo eso, como modelos de construcción de una violencia.

Actor: (...) la historia es nunca ser el más débil, jamás ser el más débil. Mostrar que uno no es el más débil. (Registro de campo, 2019)

Como observa Dubatti (2021), en la puesta en escena de esta obra se ve a una colectividad que funciona junta, como una masa, pero que está conformada por sutiles relaciones de jerarquía, actos de disciplinamiento y complicidades culturales. En la obra, la amistad aparece como un espacio en el que se plantean pruebas de masculinidad y es esta búsqueda de reconocimiento lo que motoriza muchas de las violencias hacia las identidades femeninas. Esta idea también se encuentra en los relatos que lleva a escena la obra de Polleri:

Pablo: A un compañero de rugby de Santiago le decían Anaconda. Su gracia era meter el pene en un vaso de Fernet hasta completarlo. Una vez que fueron a bailar, se puso a encarar mujeres con el pito afuera del pantalón. Ellas no se daban cuenta, lo hacía para sus amigos. Cuando era adolescente, Gonzalo se escondió en un armario mientras un amigo se acostaba con una chica. Era un plan de ellos dos, pero ella no sabía nada. Su amigo lo miraba mientras lo hacía con ella y Gonzalo espiaba todo sin ser visto (...) Martín besó de forma violenta a una chica con la que había estado un tiempo atrás. Le dijo que era para dejarle en claro que nunca iban a ser amigos. Ella se enojó y lo empujó. Él lo primero que hizo fue contárselo a su mejor amigo. (Polleri, 2022, p. 34)

El nexo entre la búsqueda de reconocimiento y la violencia hacia las feminidades también aparece en esta obra cuando uno de los actores habla sobre la necesidad de “violar a king kong”. En esta escena se está haciendo alusión explícita al libro *Teoría King Kong*, de Virginie Despentes, donde la autora se posiciona como:

...ese tipo de mujer con la que no se casan, con la que no tienen hijos (...) mujer siempre excesiva, demasiado agresiva, demasiado ruidosa, demasiado gorda, demasiado brutal, demasiado hirsuta, demasiado viril (...) Son, sin embargo, mis cualidades viriles las que hacen de mí algo distinto de un caso social entre otros. (Despentes 2018, p. 11)

Por esas razones, Despentes se reconoce “más como King Kong que como Kate Moss” (2018, p. 11). En una clara referencia a este libro un texto de la obra dice:

Federico: Ficción de un grupo de hombres que planifican y preparan la caza de King Kong. (A público) La idea de la obra, entonces, en aquel momento, era así: (lee) El grupo de hombres quiere disciplinarla. Normalizarla. King Kong es la mujer que se sale del guión. La vuelta al guión es a través de la violencia. Buscan a Despentés para aplicarle una violación correctiva. Sale un grupo y vuelve diciendo que la violó, pero luego reconocen que no la encontraron. Que violaron a otra. Así, toda violación se presentaría como un intento frustrado de violar a Virginia Despentés, a King Kong. Sería un intento moralizante universal, dirigido a todas las mujeres King Kong del mundo. Pero también algo mucho más elemental: un intento desesperado de ganarse la entrada a la cofradía masculina. (Polleri, 2022, p. 36)

En sintonía con lo que plantea Femenías (2011), en la obra aparece que la violencia está motivada por el deseo viril de que las mujeres vuelvan al guión. El hecho de que las mujeres expresen actitudes tradicionalmente asociados a lo masculino pone en riesgo la propia identidad masculina: para afirmar la masculinidad es necesario que las mujeres vuelvan al guión binario estipulado desde los supuestos esencialistas del orden patriarcal. Se trata de una “violencia generalizada” (Femenías, 2011); si bien comienza como un acto destinado a un sujeto en particular -Virginie Despentés-, pronto se configura como un acto más general -un intento moralizante universal-, dando pie a un espiral de violencia que busca disciplinar a todas aquellas que ponen en jaque las supuestas esencias del género.

Sin embargo, esta no pareciera ser la única causa de la violencia patriarcal: la violación es un intento desesperado de ganarse la entrada a la cofradía masculina. En este sentido, la obra recupera la lectura de Segato (2018), quien interpreta los actos de violencia de género como tributos de masculinidad necesarios para ingresar en la cofradía masculina. Así, para ser reconocido por los varones como uno más, es necesario ofrecer un tributo -un acto de crueldad más o menos violento, más o menos explícito- que permita ocupar la posición masculina.

Una situación similar se ve en la obra de de Miguel, en una escena de la misma uno de los personajes relata una experiencia personal que podría leerse como una situación de abuso hacia una mujer. En esta escena se manifiesta la “masculinidad tóxica” aquella que “se expresa como poder, dominio y control de las mujeres y la consecuente deshumanización y falta de empatía hacia estas” (Sagot Rodríguez 2017, p. 69). La mujer aparece aquí como un objeto de placer, una posesión, una suerte de trofeo que el personaje expone frente a sus pares. Es interesante la reflexión que realiza el director sobre esta escena:

Yo la he dirigido con una sonrisa, así de monstruoso como suena, yo sentía ese “estar ahí” entre el grupo de amiguitos machos y cómo nos contábamos la anécdota (...), los hombres seguimos afectados empáticamente con lo que estamos viendo, porque, por raro que a ustedes les parezca, todas esas escenas de gran violencia, para nosotros son un lugar afectivo. Si yo miro eso, y eso fue parte de mi infancia, de mi adolescencia, entonces...me conmueve, en algún sentido, por horroroso que resulte. Yo tengo una visión crítica, históricamente he tenido una visión crítica sobre eso, pero hay como un sentir que tiene que ver con tu identidad cultural. (de Miguel, 2019, registro de campo)

En este relato aparece muy clara la articulación que existe entre la estructura patriarcal y las formas cotidianas de sentir. De ahí la importancia de cuestionar aquello que nos conmueve y nos saca una sonrisa, alterar aquel orden afectivo enquistado como parte inalterable de lo que supuestamente somos (Macon, 2021).

Ambas obras invitan a pensar en los actos de violencia de género, no como actos aislados sino como actos “horrorosamente familiares”, que no pueden ser separados de un entramado de significaciones sociales y formas de afectarse instaladas como sentido común que naturalizan la violencia y la desigualdad. En este sentido, las obras hacen foco no sólo en aquellos actos de evidente violencia machista- como la violación- sino también en aquellas sutiles maniobras de ejercicio del poder de dominio masculino en lo cotidiano, que atentan de diversas formas contra la autonomía femenina. Por ejemplo, en una escena de *Éxodo* uno de los actores comenta, mientras miran la foto de su hijo:

Alejandro: Ese es Jano con Belén. Ahora él tiene doce años. De la época en que daba mis primeros pasos como padre, me acuerdo de una frase de ella lapidaria. Un día, discutiendo, me dijo “Jano tiene cuatro meses y todavía no lo bañaste”. (Polleri, 2022, p. 39)

Este relato expresa una forma de “micromachismo” (Bonino, 2008), usual entre algunas parejas cisheterosexuales, que tiene como característica principal el apartamiento de los varones de situaciones de responsabilidad compartida. Se trata de estrategias de imposición de sobrecarga por evitación de responsabilidades, y su efectividad está dada no por lo que se hace, sino por lo que se deja de hacer y que se delega en la mujer. En este sentido, lo que está detrás tanto de los actos de violencia extrema como de estas violencias cotidianas es la configuración de la “masculinidad como proyecto extractivista” (Fabri, 2021), es decir, la idea de que el cuerpo, tiempo y energía de las mujeres está a disposición de los varones.

### Dejar de sonreír

La obra *Con el cuchillo entre los dientes* muestra de manera muy aguda cómo la violencia patriarcal se enlaza con las formas cotidianas de afectarse. Como se dijo anteriormente, la obra comienza en un tono de comedia -un grupo de amigos se encuentra encerrado en un vestidor- y se va “cargando de a poco” (de Miguel en Dubatti, 2021) hasta llegar a una situación de innegable violencia: para poder salir del vestuario entregan como tributo al débil, “la nena del grupo”, quien asumimos que va a ser violentado por el equipo contrincante.

Es muy interesante lo que provoca en el público el pasaje de la comedia al drama. El director cuenta que en general el espectador se resiste a esta transición y trata de sostener la comedia todo lo que puede. El problema es que, para sostenerla, deben ignorar momentos cada vez más violentos y lidiar con otra parte del público -en general mujeres y disidencias- para la cual la obra dejó de ser graciosa. Esto genera una especie de tensión política, que atraviesa todo el espectáculo:

Durante los ensayos nos planteamos algunas hipótesis de trabajo: ¿cuánta testosterona soporta la escena?, ¿hasta dónde es posible cargar al escenario de violencia física y simbólica?, ¿puede producirse una división del público en géneros, de modo tal que las mujeres perciban más rápida y nítidamente esa violencia, mientras que los hombres la acompañen empáticamente por más tiempo? (de Miguel en Dubatti, 2021, p. 136)

Efectivamente la reacción del público no es homogénea. No obstante, la mayoría de los espectadores terminan transitando el pasaje de la comedia al drama, ya que la escena va incrementando la atmósfera de violencia hasta que esta se vuelve innegable. En ese sentido, la obra propone pensar que aquello que nos parece violento e inadmisibile no deja de estar conectado con lo que a veces hace reír. En este punto la obra dialoga con las reflexiones de Ahmed, quien en diversos trabajos se interroga sobre el chiste y propone dejar de sonreír, es decir, entender que existe una conexión entre el chiste y la violencia y que no se puede desandar la segunda sin problematizar el primero (2018, 2019, 2020).

El gesto de problematizar la alegría se encuentra en otra de las escenas de *Éxodo*, en la que el actor relata una escena violenta que sucede en un clima de fiesta y diversión:

Pablo: En marzo de 1999 hacía mucho calor. Mi mejor amigo cumplía diecinueve años y lo festejó con una fiesta. Nos divertimos: tomamos, charlamos, nos reímos... Igual fue una noche rara. Me acuerdo que en un momento se armó una suerte de escándalo porque una de las chicas creyó ver en el baño una cámara escondida. Medio que se asustó, así que, tuvo que ir mi amigo a tranquilizarla. Le explicó que esa cámara no funcionaba, que el que la ponía ahí para molestar era su hermano más chico. Más allá de ese momento que me acuerdo fue algo tenso, la fiesta siguió normal, pasamos una buena noche. Ya sobre el final, mi amigo, el anfitrión, nos pidió a todos los varones que nos quedáramos a esperar a que se fuera la última de las chicas.

Cuando eso pasó, nos llevó a una de las habitaciones donde había preparado una suerte de *avant première*: un televisor y varias sillas dispuestas para nosotros. Éramos siete. Entre excitados y divertidos, miramos el registro capturado por la JVC: el desfile, una por una, de todas las mujeres de la fiesta cuando fueron al baño.

*Pablo se va hacia atrás y, junto al resto del grupo, se acomoda de espaldas al público para mirar una gran proyección sobre el fondo del escenario. Pero en lugar de aparecer el video de las mujeres de la fiesta, lo que aparece es un video de ellos mismos mirando la cámara, como si estuvieran viendo el video del relato. La imagen es un espejo, el grupo se observa a sí mismo observando.* (Polleri, 2022, p. 33)

Es en una atmósfera de diversión entre amigos dónde se despliega y reproduce la violencia masculina, cuestión que conduce a pensar en cómo se articula la felicidad con la desigualdad patriarcal y en la potencia política de “arruinar la fiesta” (Ahmed, 2019). En algún punto, las obras son formas de arruinar la fiesta cishetero/patriarcal incentivando a los varones a desconfiar de aquello que alguna vez pudo hacerlos reír. En ese sentido, no es menor que la escena termine con un video de ellos mismos observando, como una invitación a extrañarse de sí mismos y a visibilizar la violencia que queda oculta bajo el signo de la diversión entre pares.

## Incomodidad productiva

A razón de lo dicho hasta aquí, es posible afirmar que extrañar la masculinidad y las formas cotidianas de afectarse entre varones parece ser la apuesta principal de las experiencias teatrales analizadas. En ese sentido, estas obras pueden ser pensadas como modos de generar “extraños al afecto”, es decir, formas de sentir que no están en sintonía con los guiones afectivos hegemónicos (Ahmed, 2019). En palabras de uno de los actores de *Con el cuchillo entre los dientes*:

¿Viste que cuando empezás a hacer algo empezás a ver que todo te lleva a la obra esa? (...) Lo que me pasaba con esta obra es que todo el tiempo veía la violencia entre los pibes, la violencia de los pibes en el barrio, cruzaba la calle y había un chiquito que le decía a otro “arrodíllate y pedime perdón, arrodíllate y pedime perdón”, se arrodilla y éste le dice “arrodillarse se arrodillan los putos”... Y después siguieron jugando de otra cosa... pero, terrible! (Registro de campo, 2019)

El hecho de haber realizado la obra llevó al actor a problematizar situaciones de violencia entre varones en su cotidiano que anteriormente no había percibido. Probablemente, dicho efecto de extrañamiento sea un efecto más bien general que generan ambas propuestas teatrales tanto en actores como en espectadores.

En los dos casos analizados se percibe el vínculo entre lo personal y lo estructural; la masculinidad aparece como “el nexos que une a los sujetos al mundo patriarcal haciendo que ese mundo sea el suyo y sea más o menos cómodo habitarlo” (Fabri, 2009, p. 3). Al mismo tiempo, las obras habilitan, tanto para los espectadores como para los actores, un espacio sumamente incómodo que invita al cuestionamiento de los privilegios:

...un principio clave del proyecto fue que nuestra brújula iba a ser la incomodidad; y fuimos en búsqueda de ella. En primer lugar, de la nuestra, porque sabíamos que cuando los hombres trabajamos estos temas hay un riesgo grande de caer en la pose. Nuestra fórmula para evitarlo fue estar atentos a que la obra no nos quedara cómoda. Y comprobamos que cuanto más incómoda era la búsqueda, más profundidad aparecía, así que seguíamos por ahí. Lo interesante fue que esta incomodidad terminó operando también hacia afuera: la obra resulta incómoda para los/as espectadores/as. Y esto es muy potente, porque provoca y sacude y nos pone a pensar desde un lugar extrañado, desautomatizado, incómodo, lo que resulta muy productivo en términos políticos y subjetivos. (Polleri en Dubatti 2020b, p. 90)

La incomodidad es una cuestión política desde el momento en que se entiende que el orden patriarcal no es tan solo un conjunto de normas e ideales sino también de emociones, de formas de afectarse que moldean los cuerpos y los mundos (Ahmed, 2017). La normatividad patriarcal es cómoda para quienes pueden habitarla, es confortable. Seguir los guiones patriarcales es estar cómodo en el mundo. El confort es algo muy difícil de notar cuando uno lo vive, quizás la potencia política de estas propuestas tenga que ver con la generación de incomodidad en quienes se encuentran en una posición estructural privilegiada.

Desde los estudios sobre varones y masculinidades, diferentes autores han planteado que frecuentemente en talleres, charlas, capacitaciones y demás espacios destinados a interpelar a las masculinidades se tratan de buscar espacios de seguridad y confort tratando de reducir al mínimo emociones como el susto, el malestar o el miedo:

¿Cuántas veces llevé adelante charlas en sindicatos y universidades encarnando esta vía amable del reformismo gradualista de las masculinidades? Ser visto como un par que de manera optimista predica a otros varones cis-hetero “sí, se puede” (cambiar), señalando nuestros privilegios, pero evitando incomodar por miedo a que se rompa la escucha o a perder el lugar de interlocutor preferencial para esos varones. (Jones, 2022, párr. 15)

Según Azpiazu Carballo (2017), quienes impulsan estos espacios se aferran con fuerza a cierta concepción amable de la pedagogía, intentando generar espacios de comodidad como única fórmula para el aprendizaje y la toma de conciencia. En contraposición a esta tendencia, el autor propone generar espacios de “incomodidad productiva”. Siguiendo a Garcés, quien plantea que “ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo” (en Azpiazu Carballo 2017, p. 119), el autor apuesta por una pedagogía de la incomodidad, del shock y del malestar, con la convicción de que hacemos política cuando nos ponemos en peligro, cuando nos acercamos a una incomodidad de la que surgen cosas:

Establecer espacios —físicos, sociales y discursivos— de incomodidad productiva significa buscar lugares que puedan generar cambios, pero cuya capacidad no se agote en unas pocas fórmulas aprendidas de memoria. Establecer espacios de incomodidad productiva quiere decir abrir espacios en los que poder hablar, proponer y pensarnos con tranquilidad y calma, pero de los cuales no saldremos cómodos ni tranquilos, sino con más preguntas, incertidumbres e inseguridades que al principio. (Azpiazu Carballo, 2017, p. 120)

Así, podemos pensar las obras de teatro analizadas como espacios que generan una “incomodidad productiva”, tanto en los actores como en los espectadores. En este sentido, es muy interesante lo que sucedió en el desmontaje de *Con el cuchillo entre los dientes* del año 2019, ya que fueron los mismos actores los que invitaron a los espectadores, sobre todo a los varones, a hablar:

Actor: yo le quería preguntar a los muchachos también, ya que somos un elenco todo de tipos, si tienen algo como para charlar ahí de qué rebota... me parece interesante, si quieren.

Espectador: yo personalmente me sentía como que... no era parte del público casi, como que era muy... envolvente, totalmente envolvente (...) Me recordó como... sensaciones de años anteriores donde estaba ahí con mis amigos... y bueno eso.

Actor: sí, uno de los espectadores varones que vino a ver la obra dijo “una violencia horrendamente familiar”, digo que, nosotros hemos vivenciado estas cosas, hemos crecido con el patriarcado, hemos crecido con esto naturalizado, totalmente naturalizado.

Espectador: sí, en un momento un personaje lo dice muy claro en un diálogo que dice “mi papá me enseñó los valores que yo tengo, si vas a pelear tenés que dar la primera piña” es como... eso es lo que vivió nuestra generación. (Registro de campo, 2019)

Este intercambio da cuenta de cómo las obras funcionan como un espejo a través del cual los varones pueden comenzar a reconocer que también son sujetos de género, que en su trayectoria vital han construido y aprendido ciertos mandatos de masculinidad y que es momento de empezar a revisarlos. De esta manera, las obras posibilitan desnaturalizar el lenguaje de la lucha y la competencia que, como hemos visto, constituyen el motor de la violencia patriarcal.

Como decíamos, la obra genera incomodidad entre los espectadores mientras que el desmontaje se constituye en un espacio para poder reflexionar acerca de esa incomodidad, desarmarla y comprender de dónde viene. En el mismo desmontaje, otro de los espectadores comentaba: “Te deja como sensaciones, que no podés dejar de temblar, la pasé muy mal, pero es esto lo que quiero que me pase cuando voy a ver teatro” (registro de campo, 2019). Así, la obra puede ser vivida como un espacio en donde “se la pasa mal”, que produce malestar e inquietud, allí mismo radica su potencialidad política.

## Conclusión

Volvamos a las preguntas con las cuales iniciamos esta reflexión: ¿De qué modos estas propuestas teatrales impugnan al patriarcado? ¿En qué sentidos se está pensando la deconstrucción de aquellos sujetos socializados en la masculinidad? ¿Tienen estas obras teatrales potencial para conmover la estructura de género o representan más bien un afianzamiento de la misma? ¿Qué lugar juega la incomodidad en estas propuestas? ¿Son capaces de hacer temblar el entramado de afectos en los que se asienta y reproduce el patriarcado? ¿En qué sentidos?

Como hemos visto en estas páginas, resulta fundamental que quienes se asumen como varones hagan el ejercicio de pensarse como grupo social, trascendiendo la individualidad. Esa es la principal resistencia que se suele encontrar en talleres y espacios de reflexión entre varones: ubicarse como sujeto de género en el marco de una construcción colectiva (Chiodi et al., 2019). No hace falta aclarar que todos los varones son diferentes entre sí, pero es importante entender que no existe una posición neutra que los haga “simplemente personas”, sino que, lo que son, cómo actúan, piensan y sienten, está atravesado por las estructuras de poder que los ubican de manera diferencial en la sociedad, y eso trasciende las trayectorias individuales. Es justamente ahí a donde apuntan las obras, a mostrar que más allá de las diferencias todos fueron y son socializados en los discursos normativos de la masculinidad. En este sentido, ambas propuestas invitan a que cada sujeto socializado como varón, con sus diferencias y singularidades, reflexione en qué medida está encarnando dichos mandatos, aunque no sea en la medida más evidente y violenta. En este sentido, la propuesta de los teatristas no tiene que ver con una denuncia abstracta al machismo, ni con el señalamiento del “macho” como todo aquello que no se es, al contrario, los vemos -tanto arriba como abajo del escenario- reconociendo y exponiendo cuánto de aquel “macho” anida en sus prácticas cotidianas.

La construcción de estereotipos de masculinidades de machos alfa y violentos sólo sirve para desidentificarse, tomar distancia y evadir la responsabilidad de problematizar qué prácticas machistas se siguen reproduciendo (Sanchez y Viale, 2021). Las obras escapan de ese lugar mostrando que en una sociedad patriarcal no hay quien esté libre de machismo y, por ende, de la necesidad de mirarse al espejo. El teatro, parece cumplir aquí el lugar de ese espejo inquietante en donde las personas, especialmente los varones, puedan mirarse para repensarse. En tanto espejo, estas obras teatrales devuelven una imagen incómoda sobre la masculinidad. Incómoda porque muestra hasta qué punto la violencia machista se sostiene en formas de afectarse demasiado comunes, “horrorosamente familiares”.

El patriarcado se sostiene, produce y reproduce en toda una configuración afectiva, es allí, en ese territorio aparentemente íntimo, donde estas obras ponen la lupa. Considero entonces que poseen potencialidad política, porque son capaces de interrumpir los afectos y hacer temblar así la estructura de género patriarcal. Siguiendo a Macon (2021), estas obras pueden ser pensadas como formas de “demoler los afectos”, generando lo que Ahmed (2019), llama “extraños al afecto”, es decir, subjetividades que se distancian de las formas usuales de afectarse.

Retomando las consideraciones de Jones (2022), acerca de las dos maneras de pensar la deconstrucción (una versión cómoda frente a una versión incómoda), podríamos decir que las propuestas se encuentran en este segundo camino. La incomodidad y la problematización de las formas de afectarse entre varones en tanto grupo son piezas clave de las dos obras analizadas.

Como los mismos teatristas cuentan, existen lecturas feministas sobre propuestas escénicas de este tipo que ponen en duda el potencial político de la misma, sospechando sobre la posibilidad de cambio real de los sujetos que históricamente han sido opresores. Considero que dicha sospecha es legítima, pero me resulta fundamental atender a que “esta sospecha no sea reificada en una desconfianza ahistórica, eterna y paralizante” (Fabri, 2016, párr.22).

Por otro lado, considero que también es riesgoso el enamoramiento acrítico de este tipo de propuestas, como decíamos al comienzo, la existencia de grupo de varones que estén pensando críticamente su masculinidad, debe ser analizada en el marco del patriarcado del siglo XXI, con todas las sutilezas y nuevas hegemonías que se construyen a medida que las relaciones de poder mutan y se complejizan. Estas propuestas visibilizan que hay algo de la masculinidad que parecería estar cambiando, pero es necesario seguir preguntándose en qué sentido y en qué contexto está cambiando, en qué medida y cómo afectan a las relaciones entre hombres y otras identidades subordinadas en el terreno material (Fabri, 2016).

A la hora de pensar el potencial político de estas propuestas, considero que escaparse de la dicotomía sospecha/enamoramiento podría ser el camino adecuado. Quizás se trate de no abandonar esa incomodidad que nos permite seguir pensando, problematizando y abriendo territorios afectivos y políticos.

## Referencias

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM.
- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Ahmed, S. (2020). ¡Sonreí! *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 3(5), 1-12.
- Azpiazu Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Virus.
- Blejmar, J. (2020). Malvinas, un sentimiento. Apuntes sobre Campo minado y Teatro de guerra, de Lola Arias. En C. Sosa, J. Blejmar, & Ph. Page (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 150-171). Librería.
- Bonino, L. (2008). Micromachismos -el poder masculino en la pareja moderna-. En J.A. Lozoya, y J.C. Bedoya (Comps.), *Voces de hombres por la igualdad* (pp. 89-109). Chema Espada.
- Brownell, P. (2019). Archivo White: teatro documental, museo y memoria. *Telonde fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (30), 107-127.
- Bugnone, A. Fernández, C., Capasso, V., & Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte y transdisciplina. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, (26), 388-411.
- Chiodi, A., Fabri, L., & Sánchez, A. (2019). *Varones y masculinidad(es). Herramientas pedagógicas para facilitar talleres con adolescentes y jóvenes*. Instituto de Masculinidades y Cambio Social; Iniciativa Spotlight (Fondo de Población de las Naciones Unidas); Organización Privilegiados.
- de La Puente., & Manduca, R. (2020). El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina. *Atlante. Revue d'études romanes*, 5(13), 350-373.
- del Mármol, M., Mag., Mora, S., & Saez, M. (2015). *Modo Rec o cómo transitar prácticas estéticas desde la etnografía* (ponencia). II Jornada de Danza y Performance: Etnografías desde y en la práctica artística. La Plata, Argentina.
- de Miguel, D. (2019) El teatro es el arte del presente. *Radio Universidad La Plata*. <https://ar.radio-cut.fm/audiocut/diego-miguel-teatro-es-arte-del-presente/>
- Despentes, V. (2018). *Teoría king kong*. Literatura Random House.
- Dubatti, J. (2020a). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, (4), 37-45.
- Dubatti, J. (2020b). “Éxodo”, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad. *Reseñas/CeLeHis*, 7(18), 84-92.
- Dubatti, J. (2021). Teatro, género y diversidad: la indagación de la(s) masculinidad(es) en Con el cuchillo entre los dientes (2018-2020, La Plata), de Diego de Miguel. *Reseñas/CeLeHis*, (20), 130-140.

- Fabri, L. (2009). ¿Y el primer sexo qué? *Des-haciéndonos Hombres. La educación popular como camino a la autodesignación*. [Ponencia]. I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales. La Plata, Argentina.
- Fabri, L. (2016). Colectivos de hombres y feminismos. Aportes, tensiones y desafíos desde (y para) la praxis. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, (22), 355-368.
- Fabri, L. (2021). La masculinidad como proyecto político extractivista. Una propuesta de re-conceptualización. En L. Fabri (Comp.), *La masculinidad incomodada* (pp. 27-145). UNR, editora. Homo Sapiens editora.
- Femenías, M.L. (2011). Violencia del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. En M.L. Femenías (Ed.), *Feminismo, género e igualdad* (pp. 42-65). EGRAF.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Guber, R. (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo veintiuno.
- Jones, D., & Blanco, R. (2021). Varones atravesados por los feminismos. Deconstrucción, distancia y reforzamiento del género. En L. Fabri (Comp.), *La masculinidad incomodada* (pp. 45-61). UNR, editora. Homo Sapiens editora.
- Jones, D. (2022). Varones en deconstrucción: límites y potencialidades de una categoría imprecisa. *Descentrada*, 6(1), e171.
- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés, y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 49-63). Ediciones de las Mujeres.
- Macon, C. (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Omnívora.
- Perez, M. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.
- Polleri, F. (2019a). Masculinidades en disputa. Una aproximación desde el teatro documental. *Conjunto*, 3(10), 30-34.
- Polleri, F. (2019b, 04 de diciembre). Estrena "Éxodo", teatro documental sobre la masculinidad en crisis. *Diario La Capital*.
- Polleri, F. (2022). Éxodo, ensayo sobre la masculinidad. Inteatro.
- Proaño Gómez, L. (2015). Contexto histórico, política y pluralidad metodológica. *Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro*, (60), 19-32.
- Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(18), 147-171.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Universidad Diego Portales.

- Sanchez, A., & Viale, L.H. (2021). Varones y feminismos. Entre la incomodidad, el miedo y el cinismo. En L. Fabri (Comp.), *La masculinidad incomodada* (pp. 89-107). UNR, editora. Homo Sapiens editora.
- Sagot Rodríguez, M. (2017). ¿Un mundo sin femicidios? Las propuestas del feminismo para erradicar la violencia contra las mujeres. En M. Sagot Rodríguez (Coord.), *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas* (pp. 61-78). CLACSO.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Tellería, N. (2020). Metateatro afectivo. Las ideas, de Federico León. En C. Sosa, J. Blejmar, & Ph. Page (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 192-206). Librería.
- Trebisacce, C. (2016). Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista. *Cinta moebio*, 57(2), 285-295.
- Véliz, I., & Castignani, F. (2021). ¿After Chabones? Un intento de diálogo en la desorientación. En L. Fabri (Comp.), *La masculinidad incomodada* (pp. 61-71). UNR, editora. Homo Sapiens editora.
- Verzero, L. (2020). Narrar la ciudad con el cuerpo. Capitalismo emocional, afectos y teatralidad en el proyecto Relato situado. En C. Sosa, J. Blejmar, & Ph. Page (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 150-172). Librería.
- Verzero, L. (2022). La afectividad como experiencia política: Avatars del artivismo en el ágora contemporánea. En I. De Petris Chauvin, y N. Taccetta (Eds.), *Performances afectivas. Arte y modos de lo común en América Latina* (pp.185-215). La Cebra.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Nueva Visión.

## **Autora**

Rocío Arisnabarreta. Licenciada en Antropología, becaria doctoral CONICET (2020-2025).

## **Declaración**

### **Conflicto de interés**

No tengo ningún conflicto de interés que declarar.

### **Financiamiento**

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

### **Notas**

El artículo es producto de una investigación iniciada en el marco de la beca CIN-Iniciación a la investigación (2019), dirigida por Mariana del Mármol y Elizabeth Bentacourth y continuada en el marco de la beca doctoral CONICET (2020- 2025), dirigida por Lorena Verzero y Mariana del Mármol.