

## INTERRUPCIONES PERFORMATIVAS DE GÉNERO: HACIA UN DISPOSITIVO ESCÉNICO-VIVENCIAL DESDE LOS CUERPOS

*Performative gender interruptions: towards a scenic-vivential device from the bodies*

Guillermo Suzzi<sup>\*</sup>, Andrea Roumieu<sup>\*\*</sup> y Ariel Martínez<sup>\*\*\*</sup>

### Resumen

El presente trabajo se propone presentar un dispositivo de abordaje para explorar autopercepciones respecto a la identidad de género en sujetos que desempeñan *performances* corporales transgénero en contextos escénicos. Para justificar la potencia de las escenificaciones corporales en nuestras indagaciones, rastreamos el modo en que Judith Butler ataca la distinción sexo/género e insiste en una noción de lo *performativo*, entendido como una potente herramienta teórico-política. Por otro lado, se recuperan elementos provenientes de la filosofía y de los *performance studies* con el propósito de tensionar la noción de (re)presentación y su totalización discursiva. Asimismo, se enfatiza la relevancia de marcos conceptuales que priorizan la inmanencia del cuerpo y su potencia disruptiva. Luego de estas coordenadas teóricas fundamentales, se ofrece una presentación del dispositivo metodológico elaborado, junto con algunas consideraciones sobre una experiencia producida en la puesta en marcha de este dispositivo. Finalmente, se concluye la relevancia de pensar dispositivos vivenciales de exploración que incluyan la potencia disruptiva de la presencia corporal, una vía privilegiada para interrumpir la eficacia regulativa de las identidades normativas de género.

**Palabras clave:** género, *performance*, dispositivo, cuerpo.

---

\* Licenciado en Psicología, becario doctoral de la UNLP en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), docente de Psicología Evolutiva II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

\*\* Licenciada en Psicología, docente de Psicoterapia II en la Facultad de Psicología (UNLP).

\*\*\* Doctor en Psicología, integrante del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (IdIHCS, UNLP/CONICET), profesor adjunto de Psicología Evolutiva en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). *E-mail:* arieles21@hotmail.com.

## Abstract

This paper aims to present an approach device to explore self-perceptions regarding gender identity in subjects who perform transgender bodily performances in stage contexts. To justify the power of body staging in our inquiries, we trace the way in which Judith Butler attacks the sex / gender distinction and insists on a notion of the performative understood as a powerful theoretical-political tool. Likewise, elements from philosophy and performance studies are recovered in order to stress the notion of (re)presentation and its discursive totalization. Likewise, the relevance of conceptual frameworks that prioritize the immanence of the body and its disruptive power is emphasized. After these fundamental theoretical coordinates, a presentation of the methodological device elaborated is offered together with some considerations on an experience produced in the implementation of this device. Finally, the relevance of thinking of experiential exploration devices that include the disruptive power of bodily presence, a privileged way to interrupt the regulatory efficacy of normative gender identities, is concluded.

**Keywords:** gender, performance, device, body.

## I. Introducción

El presente trabajo se encuentra enmarcado en el proyecto de investigación denominado “Identidad de género y cuerpo. Autopercepciones y performances transgénero en ámbitos de producción artística”<sup>1</sup>. El mismo posee como objetivo general aportar conocimientos a los estudios sobre identidad de género y cuerpo en nuestro medio. Entre sus objetivos específicos se encuentran los de explorar las autopercepciones respecto a la identidad de género en sujetos que desempeñan *performances* corporales transgénero en ámbitos teatrales; analizar los modos en que las autopercepciones y los modos de construcción del cuerpo transgénero se ponen en escena mediante *performances* teatrales, en vinculación con el rol que los sujetos atribuyen a su práctica teatral; contrastar las

---

<sup>1</sup> Proyecto financiado por la Universidad Nacional de La Plata, radicado en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), código PPID/H060, periodo: 1/1/2019 al 31/12/2021.

*performances* de género desarrolladas durante la puesta en escena teatral con las *performances* de género llevadas a cabo por los sujetos en otros ámbitos de su vida cotidiana.

Resulta relevante para este trabajo el avance en materia de derechos que nuestro país registra durante los últimos años. Esto remite, fundamentalmente, a la elaboración de nuevos marcos normativos, entre los que se destaca la Ley de Identidad de Género, sancionada en el año 2012. Asimismo, como es sabido, el contexto sociocultural de estos avances se encuentra ligado a una notable transformación de la escena pública, marcada por una franca irrupción de existencias diversas. Sin dudas, este escenario impacta sobre el ámbito académico, y coloca a profesionales e investigadores del área de la psicología frente a la necesidad de revisar los marcos teóricos y metodológicos con los que se producen aproximaciones al campo de las identidades sexogénicas. En esta dirección, adquiere relevancia la construcción de diálogos interdisciplinarios que permitan hacer lugar a los desarrollos que en las últimas décadas han provocado un giro epistemológico en la comprensión de identidades y cuerpos. En particular, cobran valor las miradas emergentes desde el campo de la filosofía posestructuralista y la teoría *queer* angloamericana. Tales producciones esgrimen fuertes críticas hacia toda comprensión naturalizada de la dimensión sexogénica y permiten poner de relieve las restricciones que produce el ordenamiento actual de los géneros a la hora de pensar posiciones subjetivas que no se alinean bajo formas convencionales heteronormadas. Asimismo, estos aportes dan cuenta de las limitaciones, tanto teóricas como epistemológicas, para incluir la diversidad que traen consigo los núcleos teórico-políticos hegemónicos del campo de la psicología. Constituye entonces un propósito relevante atender estos temas desde marcos teóricos renovados, así como reformular los marcos teóricos cuyos *a priori* epistémicos restringen la diversidad.

Frente a este panorama, el presente artículo se propone dar cuenta del modo en que enfrentamos la producción de nuevos saberes en torno a la diversidad sexogénica a partir de la puesta en marcha de un dispositivo construido con la intención de explorar esta dimensión subjetiva en su mayor potencia productiva posible. Para ello, este dispositivo busca articular la escenificación genérica en un contexto de desrealización teatral y la presencia del cuerpo en términos de despliegue escénico y performativo.

Para dar cuenta de nuestros hallazgos, se presenta un primer apartado con algunas coordenadas teóricas fundamentales que subyacen al modo en que entendemos 1) la producción performativa y no esencialista del género, 2) el privilegio de la presentación escénica frente a la representación heteronormativa, y 3) la potencia de la escenificación corporal a la hora de producir transformaciones en las autopercepciones y la vivencia

sexogenérica. A la luz de estas coordenadas teóricas, en un segundo apartado, se ofrece una presentación del dispositivo metodológico elaborado. Finalmente, en un último apartado, se ofrecen algunas consideraciones sobre experiencias producidas en la puesta en marcha de este dispositivo.

En función de esta propuesta, cabe subrayar el interés por el saber localizado en los sujetos a que nos conduce el cuestionamiento de los marcos teóricos y *a priori* epistémicos restrictivos a la hora de ubicar la diversidad como premisa. El posicionamiento epistemológico-político asumido requiere, entonces, por un lado, explorar marcos teóricos potentes y abiertos a esta crítica y, por el otro, dirigir nuestra actividad hacia la producción de conocimiento de carácter situado. El interés privilegiado sobre el saber proveniente de los propios sujetos constituye así un gesto que pretende advertir(nos) sobre la operación restrictiva propia de todo marco teórico, y, por lo tanto, reconocer la totalización discursiva con la que la racionalidad moderna impregna incluso aquellos con los que se encuentra más en consonancia. Después de todo, si, tal como nos muestran los propios desarrollos teóricos más relevantes de las últimas décadas, es necesario abandonar toda mirada esencialista sobre las identidades, tal interés resulta ineludible. Se trata así de privilegiar estratégicamente la producción sexogenérica en su carácter de presentación antes que de representación, es decir, priorizar la producción y la vivencia en la escena performativa con la intención de descompletar la captura representacional normativa propia de nuestros marcos teóricos y sus categorías. En consecuencia, desde el punto de vista asumido, el modo en que los sujetos aportan inteligibilidad al mundo y significan su propia experiencia se torna una pieza clave a la hora de ser consecuentes con la preocupación de atender a los sesgos normativos en la producción de conocimiento.

## II. Coordenadas teóricas

Nuestra mirada teórica entrecruza, fundamentalmente, los aportes de la filosofía de Judith Butler con herramientas del pensamiento contemporáneo provenientes del psicoanálisis y la teoría *queer*. Sin embargo, aportes actuales han señalado que, a pesar de los aportes críticos relevantes provenientes de la mirada posestructuralista, la mirada butleriana se topa con los límites mismos del lenguaje. El siglo XXI bien podría entenderse como un avance renovado de materialismos especulativos (Meillassoux, 2015) que, en general, dan crédito a la potencia virtual e inmanente de la presencia, más allá de la representación, más allá del lenguaje. Atendiendo a los aportes de estos nuevos materialismos críticos (Bennet,

2009; Barad, 2007), nos interesamos por la filosofía de Gilles Deleuze (1992), quien nos señala la importancia de pensar dispositivos estético-metodológicos para que, en escenificaciones que involucran el despliegue corporal en presencia, podamos asistir al modo en que el cuerpo participa en la (re)producción performativa del género. Proponemos, en lo que sigue, un trayecto que se dirige desde las miradas críticas que se entroncan en la primacía del lenguaje (Butler), pasando por el valor de la presencia más allá de la representación (aportes de las *performances* artísticas), hacia la potencia inmanente encarnada de la inmanencia corporal (Deleuze).

### **A. Judith Butler**

En particular, los aportes de Butler y la perspectiva que inaugura su obra constituyen un insumo teórico privilegiado debido a su capacidad de cuestionar la existencia de un sexo como fundamento del ser del sujeto. Como es sabido, aunque existen numerosas aproximaciones al estudio de la identidad de género, Butler sostiene la categoría de identidad performativa (1990a, 1990b, 1993a, 1993b), y entiende que tanto el sexo como el género son lábiles y resignificables en el constante ejercicio paródico de actos corporales (Femenías, 2003). De este modo, para Butler (1990a), no hay identidad genérica preexistente a las expresiones del género, por lo que la identidad no es una premisa. Su condición y su significación no pueden determinarse de antemano. Asimismo, al no haber identidad genérica detrás de las expresiones del género, la identidad se construye performativamente mediante las mismas expresiones que se afirma que son sus resultados (Femenías, 2000). La identidad de género funciona como virtualmente normativa, regulativa y con fuertes consecuencias políticas; opera como un sistema de control y regulación de las subjetividades de manera que los individuos responden a los patrones establecidos. En estos términos, las identidades de género son entidades plenas, distintas, relacionales y opuestas entre sí, ajustadas a modelos culturales.

Frente a este panorama, se destaca el modo en que la teoría *queer* ha tomado seriamente la tarea de esbozar una crítica feroz hacia los discursos heteronormados que involucran, entre varios otros aspectos, los vínculos entre sexualidad y cuerpo. Tal es el caso de Butler, quien no solo ataca la distinción sexo/género, sino que devela los mecanismos a partir de los cuales el marco heterosexual impone identidades de género discretas y coherentes. Asimismo, ha colocado al cuerpo bajo examen crítico. El prisma foucaultiano, a partir del cual Butler examina el cuerpo, conduce a la autora a trazar una fuerte crítica a la

clasificación en dos tipos con características natural y fácticamente diferentes. Así, Butler se interroga respecto a qué le sucede a la estabilidad de las categorías de género cuando advertimos la ausencia de un fundamento reificado como trascendente y necesario. Propone una forma de desnaturalizar y resignificar las categorías corporales a través de un conjunto de representaciones paródicas, lo que “conllevaría una reflexión crítica sobre la ontología del género como una (de) construcción paródica, y quizá profundizaría en las posibilidades móviles de la espinosa diferenciación entre ‘parecer’ y ‘ser’, una radicalización de la dimensión de ‘comedia’ de la ontología sexual” (Butler, 1990a: 121). Insiste en una noción de *performativo* entendida como una potente herramienta teórico-política, pues le atribuye grandes posibilidades a la hora de impugnar los códigos dados de diferencia sexual. En este contexto, Butler argumenta en contra de la fijeza de las identidades –en términos de profundidad interior y sustancial– y contra la naturalización de los cuerpos –en términos de superficie fáctica prediscursiva–.

La preocupación butleriana por quitar del sexo cualquier fundamento esencial y natural la condujo a entender el cuerpo en términos de una construcción discursiva. Así, la materialidad misma parece diluirse en el carácter signifiante atribuido al sexo. Butler señala que lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el “género” como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida o bien como “el cuerpo” o bien como su sexo dado. Antes bien, una vez que se entiende el “sexo” mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora (Butler, 1993a: 18-19).

Si bien Butler sostiene que la materialidad de los cuerpos –la materialidad del sexo– es en sí misma una construcción social e histórica, es posible advertir el temor, que emana de su posicionamiento construccionista, a tropezar con el esencialismo y el ahistoricismo. Esta postura, fuertemente influida por Michel Foucault, ha generado sospechas respecto a la utilización de conceptos psicoanalíticos a la hora de pensar la relación entre cuerpo y sexualidad, pues ideas de cuño psicoanalítico, como la pulsión, resisten a quedar absolutamente subsumidas en el lenguaje, pero también resisten a ser encriptada absolutamente en un reduccionismo biológico.

Con todo, uno de los objetivos de este artículo se vincula con un intento de imaginar nuevos entramados lógicos y teóricos que no transcurran exclusivamente por los carriles del lenguaje. Por ello se intenta, como veremos más adelante, sopesar el construccionismo social

con otras miradas que priorizan el impacto de la presencia del cuerpo y su potencia de dismantelar las normas sexogénicas, para realizar usos estéticos alternativos, que, como líneas de fuga del esencialismo y del ahistoricismo, permitan cuestionar los modelos naturalizados vigentes. Solo así es posible imaginar, especulativamente, una reformulación del modo, indefectiblemente discursivo, en que se trazan los límites territoriales que dividen lo legítimo de lo ilegítimo. Es conocida la preocupación por la diversidad que suele adjudicarse a la teoría *queer*. Y no puede ser de otro modo, si entendemos por teoría *queer* la crítica hacia aquellos posicionamientos identitarios que se erigen como legítimos bajo el respaldo de los términos normativos de ser y estar en el mundo. La teoría *queer*, especialmente las versiones que se alimentan del pensamiento de Butler, se muestra en contra de cualquier pensamiento que produce fundamentos incesantemente, y forma compromisos metafísicos implícitos como si nada, aun cuando busca proteger en contra de ello: los fundamentos funcionan como lo incuestionado y lo incuestionable dentro de cualquier teoría. Sin embargo, ¿no son estos “fundamentos”, aquellas premisas que funcionan como bases autorizadoras, constituidos mediante exclusiones que, tomadas en cuenta, exponen la premisa fundamental como una presunción contingente y disputable? (Butler, 1992: 7).

## **B. Performances artísticas**

Intelectuales contemporáneos conceptualizan el teatro como la actualización de un espacio social capaz de reformularse en el contexto de la actividad performativa (Öztürk, 2013). Como campo experiencial, el teatro configura una entidad empírica donde es posible explorar y rearticular la realidad representacional de los sujetos. Esto posibilita el análisis, más allá del lugar físico y de los esquemas interpretativos de significados en torno al género que organizan la percepción, destinado a indagar una dimensión poco explorada de *performances* corporales en un espacio que, debido a su grado de desrealización avalada (Butler, 1990b), permite modalidades alternativas de habitar el género. El espacio del teatro enfrenta al sujeto explícitamente con su identidad en términos de constante cambio, con la posibilidad de ocupar y desechar papeles, y de asumir nuevas locaciones en relación con los roles sociales, entrar y salir, identificarse y desidentificarse, sin interrupciones respecto a las identidades ordenadas normativamente bajo la esfera social (Meagher, 2007). De esta manera, el escenario teatral hace explícito lo que cotidianamente opera implícitamente. Las *performances* transgénero en contextos no teatrales (es decir, modos cotidianos de no conformidad con el género hegemónico, como la transexualidad o el travestismo) quedan

libres a la censura de las convenciones sociales en su faz punitiva y reguladora (Butler, 1990b). Si para Butler (1993a) la esfera social opera como un campo normativo de restricciones constitutivas a la hora de articular la identidad de género, el espacio teatral torna explícitas esas restricciones (libretos, consignas, guiones) y habilita la posibilidad de agenciamiento subjetivo (Butler, 1997a, 1997b) en su utilización voluntaria y crítica de la misma estructura imitativa que regula los marcos sociales de género.

Tanto es así que el espacio teatral permanece ligado a una gama de funciones de representación a la que los sujetos deben ajustarse mediante una experiencia corporal. Esto se vuelve una ocasión para indagar el modo en que los sujetos experimentan y autoperciben sus identidades de género al momento de poner en marcha una *performance* transgénero. Después de todo, como señala Butler (1990a), son los actos corporales los que fundan retrospectivamente la ficción de una identidad sustancial que determina nuestro ser varón o mujer.

En esta dirección, junto con las artes escénicas, adquiere interés el modo en que actualmente las *performances* artísticas resultan atractivas para intelectuales que las asocian con la reflexividad, el autoconocimiento, la autobiografía, el examen de la identidad y del sí mismo (Alcázar, 2014). Como hemos señalado, la teoría sobre la identidad de género que Butler nos ofrece se articula a partir de la noción de performatividad. El componente performativo que hace del género una actualización reiterada mediante actos corporales, sin el respaldo de ninguna esencia o sustancia, nos remite a las *performances*, y al componente teatral, que finalmente subyacen a la escenificación del género. Sin embargo, la autora entiende estas actuaciones en términos lingüísticos. Desde su punto de vista, ninguno de los actos corporales que producen el género podría pensarse más allá del registro discursivo por el que transcurren los marcos normativos.

Actualmente, más allá de los aportes de Butler, la idea de *performance* artística, arte performativo o *performance* a secas engloba diversos tipos de actos, prácticas y comportamientos artísticos *in vivo*. Estos utilizan técnicas, métodos y elementos propios de diferentes géneros artísticos, y pueden incluir interacción con objetos o no, pueden desplegarse tanto en espacios típicamente destinados al arte –tales como escenarios, teatros o galerías de arte– como en cualquier sitio, incluso en los espacios que provee Internet. De todas formas, tal como nos advierten artistas e intelectuales de los *performance studies*, el carácter esquivo de la *performance* hacia las taxonomías y clasificaciones del campo del arte obstaculiza cualquier definición (Taylor, 2011; Hang & Muñoz, 2019).

Este carácter maleable de la idea de *performance art*, sumado a su inadecuación —en más de un sentido— a los cánones del arte occidental moderno, ha permitido el desarrollo de conexiones con el campo de la antropología y su vinculación con el ritual. Este enfoque sustenta la idea de que el ritual religioso se ha trasladado en nuestras sociedades hacia el terreno del arte y el juego (Turner, 1974; Schechner, 2011). Desde este punto de vista, tanto el ritual como el arte y el juego permiten escapar a las reglas, obligaciones y prohibiciones que operan cotidianamente, así como también habilitan la apertura hacia “una inversión o subversión de las relaciones sociales normales establecidas, (...) en un espacio de transgresión autorizada” (Alcázar, 2014:184).

Frente a este panorama, cabe subrayar la existencia de otro componente del *performance art* que lo distancia del representacionalismo moderno (Martínez & Mora, 2020). Estas perspectivas se interesan por la idea de vivencia o experiencia que sostiene su desarrollo. Así, la marca subversiva y antiinstitucional de estas prácticas artísticas condujo a cuestionar los elementos constitutivos de la pintura, el teatro y la música a través de gestos deconstructivos destinados a tornar manifiesto su carácter “artificial”, inadecuado u obsoleto. Se abre así lugar, dentro del transcurrir efímero de la *performance*, a la potencia para articular la búsqueda de una desvinculación de la representación.

En este sentido, algunas miradas emergentes de los *performance studies* proponen hablar de una ontología de la desaparición y de una representación sin reproducción (Phelan, 2011). Este punto de vista cuestiona la idea de recepción que delimitó convencionalmente la manera de entender y analizar el arte; puesto que se trata de un arte en vivo, el espectador ya no puede ser separado de la obra. Esto conduce a delimitar la *performance* en términos de acción y recepción anudadas de manera inextricable, un momento concreto de acción, vivencia y despliegue de actividad creativa en tiempo presente. Como tal, “la vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance” (Phelan, 2011: 91).

En suma, la noción de *performance* que emerge desde los *performances studies* afirma una producción *en vivo*, pretensión que por sí misma cuestiona las premisas de la noción moderna de representación en el arte. Por ello, es la presencia la que cobra valor, pues [si] la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de

subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición (Phelan, 2011: 91).

Nuestra búsqueda por considerar formas en que el cuerpo y su potencia inmanente participan en la producción performativa del género, nos ha conducido hacia la consideración de nuevas miradas en torno a las *performances*. La noción de presencia, y su relevancia productiva, nos permite pensar la posibilidad de trastocar e interrumpir la repetición de la maquinaria normativa que alimenta la performatividad de género desde vectores no reductibles a la representación. Si para Butler la posibilidad de deshacer el género solamente es factible mediante una resignificación dentro de los márgenes del lenguaje, nuevas miradas consideran que las intensidades y las afectaciones corporales configuran un vector radicalmente crítico y, por ello, capaz de interrumpir los engranajes de lo que, más adelante, denominaremos maquinaria de producción de género.

### **C. Potencias encarnadas: la constitución de un dispositivo**

Hasta aquí, el aporte de las miradas presentadas y las consideraciones ontológicas que de allí se desprenden. Estas resultan potentes y consonantes con la intención de producir conocimiento desde la escena en la que transcurre la presentación. En esta dirección, los trabajos de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), Suely Rolnik (2019) y Franco Berardi (2017) señalan al cuerpo y su potencia, soporte productivo de las marcas subjetivas e identitarias que contornean las autopercepciones de género, entre otras. Deleuze “define el cuerpo como una relación de velocidades y lentitudes entre elementos no formados (...). Pero en sí mismos estos elementos entre los cuales se establecen relaciones de velocidad y de lentitud son sin forma” (Deleuze, 2008: 40). Si para Butler no hay cuerpo más allá de las formas que imprimen los marcos a partir de los cuales las normas genéricas imponen las identidades, Deleuze concibe un cuerpo sin forma, capaz de producirse y delimitarse (nunca definitivamente) mediante agenciamientos. La potencia inmanente de los cuerpos comporta la multiplicidad de términos heterogéneos y que establecen uniones, relaciones y rearticulaciones entre ellos. Esta potencia no reconoce restricciones identitarias y es capaz de trasvasar todo borde normativo (Martínez, 2018). La fuerza inmanente del encuentro entre los cuerpos nos conduce hacia la diagramación de un dispositivo metodológico capaz de exponer las conjunciones maquínicas que producen, en clave elucidatoria, las autopercepciones de género que nos habitan y partir de las cuales el sujeto da cuenta de sí mismo. Pero ¿cómo pensar la con-formación de los cuerpos articulados por discursos normativos?

El desafío de delinear un dispositivo que haga vibrar los cuerpos en su inmanencia nos conduce hacia las dinámicas psicodramáticas. Jacob Levy Moreno ofrece un modelo de psicodrama que prioriza la espontaneidad-creatividad, en un aquí y ahora situacional. Esta espontaneidad permite al sujeto actuar libre y creativamente. Moreno define la espontaneidad como la “respuesta de un individuo ante una situación nueva y a la nueva respuesta a una situación vieja” (1961: 89). En la versión de su psicodrama, entonces, ser espontáneo supone hacer lo oportuno en el momento necesario. La espontaneidad transcurre a contracorriente de los condicionamientos culturales. La intervención terapéutica, a través del proceso de caldeamiento-espontaneidad-catarsis, crea una posibilidad de cambio significativo, aquí-ahora, en el sistema. Además, este modelo de dispositivo permite intervenir en el presente y, así, interrumpir aquello que Butler entiende como repetición ritual o iteración en el tiempo. El dispositivo prioriza el presente, registro temporal en el que transcurre el sujeto. El pasado no determina al sujeto, ni su presentación de género, el pasado decanta en un presente presente desde el cual es posible deconstruir la ficción de un sustrato previo que, en tanto naturalizado y fundacional, nos determina.

Guattari ofrece la idea de máquina, la cual resulta excéntrica en relación con el sujeto. La máquina viene de afuera, lo empuja y lo desplaza, cambiando el paisaje que lo rodea. La temporalidad entra en ella de diversas maneras y es la dimensión en la que ocurren los eventos. El surgimiento de la máquina marca una ruptura que no resulta homogénea con la representación estructural (en Berardi, 2014: 267).

Desde la mirada de Guattari, las máquinas ponen en peligro el patrón estructural y provocan desplazamientos más allá de los límites identitarios. En la misma línea, Rolnik (2019) adjudica un saber al cuerpo capaz de resistir a la maquinaria social productora de sentido. Berardi señala que Las máquinas son factores de desterritorialización que conducen a la generación de nuevas formas. El concepto de máquina, que significa simplemente cualquier agente que esté trabajando y produciendo efectos, le da a Guattari la posibilidad de reemplazar al sujeto estructurado por la visión de un proceso de subjetivación que pertenece a la esfera del evento, no a la espera de la replicación o la repetición, dado que este es el efecto de la acción de las máquinas (2014: 268).

Todas estas miradas, que rescatan la fuerza virtual presente en la inmanencia del cuerpo, encuentran su referente en la filosofía de Baruch Spinoza. ¿Qué es un cuerpo?, se pregunta este pensador, y su respuesta señala la potencia encarnada de actuar y de hacer ser. Ante la clásica pregunta ¿qué puede un cuerpo?, señala las acciones y pasiones que lo alejan de cualquier esencia. La potencia corporal de afectar y ser afectado extrae su potencia de la

producción en inmanencia de dinámicas que nos permitan interrumpir identidades fijas, saturar las autopercepciones normativas y construir un plano en el que dispongamos condiciones para abrir a percepciones y afectos novedosos.

### III. Dispositivo escénico- vivencial

A partir de las claves teóricas presentadas, hemos diagramado un dispositivo escénico-vivencial de indagación que articula aportes teóricos de teoría teatral, *performance studies* y el modelo psicodramático a la luz de la tensión señalada entre el postestructuralismo butleriano y el plano de inmanencia deleuziano. Tanto es así que, para poder hacer visibles los discursos y marcas normativas que producen subjetividad, nuestro dispositivo se propone como un conjunto multilíneal en el que se ponen en juego procesos en desequilibrio, nunca homogéneos, que permiten delinear cartografías en función de sus líneas de visibilidad y enunciación. Así, los dispositivos son pensados como máquinas que hacen ver y hacen hablar (Deleuze, 1992).

En esta dirección, ofrecemos la propuesta de un dispositivo vivencial donde experimentar y explorar, a partir de técnicas psicodramáticas y performativas, las autopercepciones respecto a la identidad de género en sujetos que desempeñan *performances* corporales transgénero en ámbitos donde cruzar el género es posible. También nos propusimos indagar el estatuto del cuerpo en tales autopercepciones. Para favorecer este rastreo y dilucidar las representaciones de los sujetos, proponemos actividades que pongan los cuerpos en movimiento y en las cuales los sujetos puedan desplegar escenas, *performances* e imágenes. Estas experiencias producen encuentros donde se despliegan aquellas producciones vinculadas normativamente con los mandatos adjudicados a la identidad de género -las cuales se sostienen, de acuerdo a Butler, en escenificaciones corporales-.

A continuación, ofrecemos la planificación del taller inicial, que nos permitió implementar encuentros para examinar su puesta en marcha.

Objetivo: indagar y rastrear el impacto subjetivo de las autopercepciones de los afectos que se producen al vivenciar la escenificación del género que no se corresponde con el autopercebido.

Equipo de coordinación: El dispositivo cuenta con un equipo de coordinación que permite la variedad de registros al momento de la puesta en marcha de las actividades. El equipo se compone por quien efectivamente coordina las actividades y quien registra, como

## Interrupciones performativas de género: hacia un dispositivo escénico-vivencial desde los cuerpos

observador externo, comentarios, actitudes corporales, variaciones en las escenas. Finalmente, ambos integrantes participan en el momento del cierre/plenario para relanzar las experiencias y, así, obtener mayor caudal de información sobre los afectos vivenciados.

Proponemos tres momentos:

-Momento 1. Inicio: caldeamiento. Caminar por el espacio dispuesto para el taller. La coordinación se encarga de introducir consignas o preguntas mientras los/as participantes se ponen en movimiento. Así, el cuerpo se dispone de cara a las actividades siguientes. Se trabajarán diferentes momentos dentro del caldeamiento. El objetivo aquí es propiciar el movimiento mediante la actividad de caminar, reconocer el espacio para disponer la producción performativa posterior. Las consignas apuntan al reconocimiento del espacio, tiempo, percepción de los otros, autopercepción, así como a desarticular la vergüenza, el miedo, la sensación de ajenidad. Se estiman 30 minutos de trabajo.

Algunas de las consignas del caldeamiento dirigido: “Caminar por el espacio, veo quién está. ¿Cómo se muestra?, ¿qué trae puesto?, ¿qué me cuenta de esa persona? ¿Cuántos hombres hay?, y ¿mujeres? ¿Qué me dice que son hombres o mujeres? Y yo ¿qué muestro?, ¿qué represento?, ¿dónde me ubico?, ¿por qué me ubico allí? ¿Cómo camino?, ¿cómo me muevo? Si tuviera que acercarme a algo, ¿a qué me acercaría? Me acerco a aquello que me identifica. ¿Puedo despojarme de algo de lo que traigo puesto para sentirme más cómodo? ¿Puedo tomar algo del espacio que me sirva para definirme? Sigo caminando. Registro el espacio. Vuelvo al inicio. Registro a los otros. ¿Cómo estoy? (se incorporan elementos al espacio para complejizar las elecciones)”.

-Momento 2. *Performance*, expresión del género autopercebido y el contrario. Aquí proponemos experimentar y jugar con las intensidades para explorar afectos producidos. Se puede acompañar la actividad con pequeños lapsos de indagación a partir de interrogantes, tales como “¿cómo me estoy sintiendo?” o “¿cómo estoy?”

Duración estimada: De 45 minutos a 1 hora, según cantidad de participantes.

Aquí se incluye el momento llamado “Máquinas”, donde el espacio se constituye performativamente en una producción normativa -con sus potenciales interrupciones- de los géneros hegemónicos en la que se involucran los cuerpos.

Máquinas productoras de: mujer/varón: Se insta a ubicar en extremos opuestos del espacio a los participantes, que serán moldeados, performativamente, como mujer y varón por nuestra máquina. En simultáneo, se propone anexar engranajes de sonido, movimiento y/o frases con sentido (*spot* de televisión, frases estereotipadas, modos de caminar, actitudes corporales, etc.). Estos engranajes se intercambian mediante consignas y, al mismo tiempo, se

registran los efectos/afectos producidos. Se propicia el registro de los/as participantes; por ello se introducen pausas para registro general y variaciones en la que se detiene el sonido, en la que un extremo de la máquina puede observar al otro. Asimismo, se rotará el género asignado a cada uno de los extremos de la máquina. Se notará que la máquina modifica su producción de acuerdo a los engranajes que la hacen funcionar.

-Momento 3. Cierre. Se procederá al registro de los afectos en diferentes momentos de las actividades, poniendo énfasis en los sentidos a partir de los cuales los/as participantes transmiten lo vivenciado. La coordinación aporta preguntas, movimientos de apertura y un cierre del espacio y lo trabajado.

Tiempo estimado: entre 30 y 45 minutos, según cantidad de participantes.

#### **IV. Relato de experiencia: puesta en marcha del dispositivo**

La experiencia comienza cuando los/as integrantes se acomodan en el espacio destinado para realizar el caldeamiento. Se inicia el caldeamiento descrito, se disponen en el espacio elementos heterogéneos (plancha, maquinita de afeitar, mamadera, labial, botella de cerveza, una boina, pañuelos y chalinas, centímetro). Durante veinte minutos se promueve el registro del espacio y del cuerpo.

Se ponen en marcha cuatro consignas que incluyen las *performances* que denominamos máquinas, dos de ellas productoras de mujeres y dos de ellas productoras de varones. Las marcaciones técnicas de la coordinación apuntan a intensificar en las primeras todo rastro de representación sedimentada en torno al ser mujeres o varones normativos. Así, obtuvimos la producción de escenas estereotipadas de mujeres ejerciendo la maternidad, no accediendo al trabajo, en contextos domésticos. En las de varones, quienes participaron enfatizaron actitudes violentas que escenificaban situaciones de subordinación de un otro. Apelando a la dimensión corporal, al margen de la representación, durante esta producción maquínica se solicitó a quienes participaron que produjeran un sonido y un movimiento. Además, se condujo, mediante consignas, al deslizamiento a microescenas que representarían situaciones específicas de índole colectiva, en la que se ve en marcha el funcionamiento de los engranajes, aquellas piezas normativas que, en su articulación codifican los géneros hegemónicos tal como los conocemos (Preciado, 2008).

Interesa poner el énfasis en unos de los momentos de la implementación del dispositivo: aquel momento donde propiciamos la producción de la masculinidad. Se producen tres escenas donde se performan varones vulnerables, conectados con sus cuerpos y

afectos. Especialmente, en una de las escenas una participante tomó un elemento que, según expresó en la ronda de afectaciones al momento del cierre, le permitió “reforzar su masculinidad”. En ese momento, algo de la producción performativa de la masculinidad “invadió” su corporalidad; ante esta vivencia la participante necesitó tomar un objeto culturalmente connotado como femenino (una plancha) para anclar su feminidad ante la vivencia corporal de hipermasculinidad que emanaba de su realización performativa. La participante relató el modo en que, durante ese pequeño momento, registró angustia ante la escenificación del cruce de género por la pérdida de su lugar como mujer. Allí estaba operando algo de lo situacional que la despojaba de sus marcas identitarias, así devino maquínicamente varón por un instante. Este relato estuvo acompañado del registro sensible que tanto la participante como la coordinación percibieron desde un plano no lingüístico, productor de nuevos sentidos, una vivencia corporal suscitada a partir de la disponibilidad de haber puesto a circular algo de lo performativo y psicodramático en esta situación mediante la intensidad inmanente del cuerpo.

## **V. Reflexiones finales**

Tal como hemos mencionado, resulta relevante para nuestra investigación realizar aproximaciones a este campo temático teniendo en cuenta nuestro contexto local. Este interés se vincula con el propósito y la necesidad de conmover nuestras disciplinas, saberes teóricos y prácticas a partir de indagaciones tendientes a cuestionar la violencia que se desprende de las imposiciones de identidades normativas. Asimismo, la propuesta aquí presentada responde a la preocupación por elaborar dispositivos que permitan pensar y escenificar la potencia de la dimensión colectiva del encuentro de cuerpos, así como a la importancia de pensar el lugar del cuerpo en la producción del género sin que esto implique reduccionismos biológicos, determinismos o naturalismo. En esta dirección, este trabajo constituye un punto de partida que se ubica en un horizonte ético-político más amplio que se preocupa por hacer lugar en el mundo y en nuestras teorías a existencias no conformes a las normas hegemónicas.

Hasta aquí nos hemos propuesto presentar un dispositivo articulado en torno a múltiples perspectivas teóricas. Hemos destacado la importancia de concepciones no esencialistas, que entienden la producción del género en términos de performatividad; también, la relevancia del *performance art* y del cuerpo, desde una mirada deleuziana, como posibilidad de interrumpir la violencia de las normas de género. Al respecto, nos interesa

concluir dando cuenta de la potencia del dispositivo diagramado, no solamente para explorar la producción del género desde el punto de vista de las afectaciones corporales de los sujetos indagados, sino también como dispositivo a ser implementado como vía de reflexión crítica sobre los modos en que habitamos el género hegemónico. Deleuze y Guattari señalan:

Las máquinas técnicas no funcionan, evidentemente, más que con la condición de no estar estropeadas; su límite propio es el desgaste y no el desarreglo (...). Las máquinas deseantes, por el contrario, al funcionar no cesan de estropearse, no funcionan más que estropeadas: el producir siempre se injerta sobre el producto, y las piezas de la máquina también son el combustible. El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante, e introducen una función de desarreglo en la reproducción de máquinas técnicas (Deleuze & Guattari, 2004: 38-39).

En la misma dirección de la cita anterior, el dispositivo escénico vivencial propuesto, anclado en la potencia de la *performance* corporal, se fundamenta a partir de la noción de máquina deseante. Como tal, afirmamos, en su despliegue es capaz de interrumpir, aunque más no sea situacionalmente, la reproducción que forma parte de la repetición ritual que produce y mantiene los posicionamientos hegemónicos de género. El sujeto como máquina deseante es siempre parcial, siempre en proceso de formación. Los ensamblajes maquínicos que lo constituyen pueden ser rearticulados mediante nuestro dispositivo vivencial, implican la sección y resección constante de información y materia, una acción perpetua que reúne la potencia material de los cuerpos y la redistribuye. La subjetividad puede fragmentarse infinitamente, la escenificación performativa trae consigo una fuerza productiva propia de todo ensamblaje maquínico. Nuestro dispositivo maquínico bien puede configurar posibilidades distópicas.

Apostamos por la potencia del cuerpo y su despliegue en un proceso continuo de combinación y fractura, desterritorialización y reterritorialización. Si pudiéramos entender nuestra existencia como extensiones inmanentes y maquínicas del modo en que operan tecnologías de género que fluyen a través de la intensidad de nuestras experiencias cotidianas, podríamos advertir sus fallas y sobrecargar la naturaleza disfuncional de aquellas instancias reguladoras a las que denominamos identidad de género. Escenificar la máquina, comprometer el cuerpo y colocar sus afectaciones para producir, en situación, los engranajes

**Interrupciones performativas de género: hacia un dispositivo escénico-vivencial desde los cuerpos**

de la máquina de género podría resultar una ocasión para interrumpirnos y devenir otros territorios.

Recibido: 20/4/2020

Aceptado:7/7/2020

## Referencias

- Alcázar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bennett, J. (2009). *Vibrant matter. A Political ecology of things*. Duke University Press.
- Berardi, F. (2014). *La sublevación*. Buenos Aires: Artefakte.
- Butler, J. (1990a). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1990b). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. En S. E. Case (ed.), *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre* (pp. 270-282). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (1992). Contingent foundations: feminism and the question of 'Postmodernism'. En J. Butler y J. Scott (eds.), *Feminists theorize the political*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Butler, J. (1993a). *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1993b). Imitation and gender insubordination. En H. Abelove (ed.), *The gay and lesbian studies reader*. Londres: Routledge.
- Butler, J. (1997a). *Excitable speech. A politics of the performative*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1997b). *The psychic life of power. Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Deleuze, G. (1992). What is a Dispositif? En T.J. Armstrong (ed.), *Michel Foucault Philosopher*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Femenías, M. L. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- Femenías, M. L. (2003). *Judith Butler, introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos.
- Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Prólogo. En B. Hang y A. Muñoz (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Martínez, A. (2018). Medusa y el espejo cóncavo. La raigambre normativa de la violencia sobre el cuerpo. *Universitas Philosophica*, 35(71), 21-52.
- Martínez, A. y Mora, A. S. (2020). Lo escénico como negatividad subversiva: ajenidad radical y performance trava sudaca en la voz de Susy Shock. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(3), 1-27.
- Meagher, M. (2007). Improvisation within a scene of constraint: Cindy Sherman's serial self-portraiture. *Body & Society*, 13(4), 1-19.
- Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Moreno, J. L. (1961). *Psicodrama*. Buenos Aires: Hormé.
- Öztürk, M. (2013). Cultivating space: Artifact and agency in the case of theatre before and beyond its scenes. *Space and Culture*, 16(4), 447-460.
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Performance, teoría y práctica. Estudios avanzados de performance*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, P. (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Schechner, R. (2011). Between theatre and anthropology. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Performance, teoría y práctica. Estudios avanzados de performance*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2011). Introducción. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Performance, teoría y práctica. Estudios avanzados de performance*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.