

Los tropiezos de la masculinidad

Pablo Tatés



Serie Magíster

Los tropiezos de la masculinidad

Pablo Tatés



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 298

Los tropiezos de la masculinidad
Pablo Tatés

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Oswaldo Reyes
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-837-39-4
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, diciembre de 2020

Título original:
«Lo masculino en escena: La improvisación teatral
frente a las nuevas masculinidades»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Comunicación
Autor: Pablo Javier Tatés Anangonó
Tutora: Mayra Patricia Estévez Trujillo
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1659

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

Capítulo primero

MASCULINIDAD	9
--------------------	---

CREENCIAS, TEORÍAS Y MITOS

SOBRE LA MASCULINIDAD.....	9
----------------------------	---

¿QUÉ SON LAS NUEVAS MASCULINIDADES?	11
---	----

Capítulo segundo

CUERPOS	15
---------------	----

EL CUERPO NATURALIZADO	15
------------------------------	----

EL TEATRO FRENTE AL CUERPO NATURALIZADO.....	16
--	----

¿QUÉ ES LA IMPROVISACIÓN?.....	18
--------------------------------	----

Capítulo tercero

RUPTURAS	21
----------------	----

IMPROVISACIONES SOBRE LA MASCULINIDAD	21
---	----

Cómo le habla un hombre a su pareja.....	26
--	----

Tres hombres se encuentran para charlar	29
---	----

Un hombre se acerca a una mujer en una discoteca	30
--	----

Cómo llora un hombre.....	33
---------------------------	----

Cómo pelean los hombres	33
-------------------------------	----

PRIMERAS REFLEXIONES.....	34
---------------------------	----

EL TALLER EN COLOMBIA	36
-----------------------------	----

Cómo pelea un hombre.....	36
---------------------------	----

Cómo baila un hombre	38
----------------------------	----

Un grupo de hombres se encuentra en el baño	38
---	----

LA SEÑORITA JULIA.....	39
------------------------	----

Temas que se improvisaron en los talleres.....	40
--	----

LA SEÑORITA JULIA EN EL TALLER DE QUITO	41
---	----

Improvisación de escena «La conquista».....	41
---	----

Improvisación sobre el matrimonio	42
---	----

Hipotético encuentro entre el Conde y Juan	43
--	----

LA SEÑORITA JULIA EN EL TALLER DE BOGOTÁ	44
--	----

Hipotético encuentro entre el Conde y Juan	44
--	----

Conclusiones del taller en Bogotá.....	45
--	----

CONCLUSIONES 49
REFERENCIAS 53

INTRODUCCIÓN

¿Qué tipo de hombre soy? ¿Qué tipo de masculinidad estoy poniendo en práctica? «El proceso de convertirse en hombre involucra factores psicológicos, sociales y culturales que no tienen nada que ver con la genética» (Badinter 1993, 2). La masculinidad hegemónica es un discurso de poder que ahora es cuestionado desde el feminismo.

La masculinidad hegemónica o dominante es la manera en que se les enseña a los hombres cómo deben comportarse, qué tienen que pensar y cómo tienen que manejar los sentimientos. Son mensajes, mandatos y roles que incorporan (*in-corpore*, es decir, portan en sus cuerpos) desde que nacen y durante todos los días de sus vidas, a través de los distintos procesos de socialización y que buscan mantener el dominio y los privilegios masculinos. (Trufó y Huberman 2012, 15)

¿Es posible la construcción de una masculinidad distinta a la hegemónica que, lejos de los antropocentrismos, ejercite la equidad? Cómo responder a esta pregunta en un sistema en el que «se afirma que el ser humano es el centro de la creación o evolución. Esta creencia antropocéntrica propicia que los seres humanos creamos que tenemos derecho al uso y al abuso de todo aquello que no es humano» (Forero 2013, 122-3). Lo no humano es considerado como un recurso sobre el cual podemos ejercer dominio y posesión, en una sociedad en la que el éxito es sinónimo de atesorar y acumular.

Circula en nuestra estructura social la necesidad de apropiación, que se traduce en la manipulación de la existencia y de ahí cuestiones como el control, la codicia, la dominación, el sometimiento, «el uso político del sexo y el sometimiento de la mujer al patriarca» (Maturana 1999, 10).

Es difícil pensar críticamente a la masculinidad desde y en la estructura hegemónica, se necesita una puerta de escape hacia un terreno en el que nuestras masculinidades puedan ser desmontadas. Es necesario llevar la masculinidad al terreno de la conciencia.

Este modelo hegemónico tiene roles y comportamientos que se expresan a través del cuerpo, en un tiempo y unos espacios definidos. Nuestros comportamientos albergan una materialidad que en el teatro tienen la posibilidad de ser develados con mayor claridad.

La técnica de improvisación teatral —bajo la premisa de un protagonista que desea algo frente a un antagonista que niega su deseo— puede usarse como una herramienta para ensayar un modelo de masculinidad no hegemónico, que genere reflexiones desde un espacio distinto. El teatro es la lupa perfecta que permite ver las formas corporales de la masculinidad hegemónica, la cual en el espacio teatral, entra en crisis por el hecho de que queda en evidencia.

La estructura económica y cultural nos obliga a habitar el cuerpo «técnico político construido por un conjunto de reglamentos militares, escolares hospitalarios y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo» (Foucault 2002, 70). Podríamos decir que el cuerpo de la masculinidad hegemónica es un cuerpo de control. Ante esto, el teatro foro y el método del cual habla Augusto Boal plantean romper con «los cuerpos dóciles» y pasarlos al terreno «del análisis de la situación dada» (Boal 2001, 328). Desde el teatro podemos entrelazar esa emoción y esa razón para reflexionar.

Cabe señalar que, en el teatro foro, el ritual es muy importante: «Los rituales determinan las máscaras [...] personas que realizan las mismas tareas adoptan la máscara impuesta por esas tareas; las que proceden siempre de la misma manera frente a un mismo hecho, adoptan la máscara determinada por ese procedimiento. La idea es desmontar máscaras sociales y rituales» (328). ¿Qué pasa cuando desmontamos la máscara del machista, del hombre que ejerce el poder? «Durante este proceso, pueden revelarse más explícitamente todas las relaciones de

opresión sufridas y provocadas, puede estudiarse el carácter del oprimido/opresor, la figura que más aparece dentro de un contexto social» (328). Es por ello que los ejercicios de la improvisación, acompañados de un posterior ejercicio de reflexión y debate sobre la problemática de la representación, ponen a la masculinidad hegemónica en cuestión y en crisis.

El cuerpo es memoria, «piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos como lienzos de las representaciones» (Walsh, Vich y Restrepo 2012, 108). Enunciamos al cuerpo como un lugar de construcción y debate, en el cual no solo impera la masculinidad hegemónica. Visto desde el teatro, el cuerpo es el lugar donde se depositan prácticas culturales, prácticas que siempre estarán en disputa, en algunos casos con la masculinidad hegemónica.

Para uno de los padres del teatro, Konstantin Stanislavski, es indispensable que el aparato físico esté desarrollado y preparado, esto con miras a la representación teatral. La preparación que propone el método stanislavskiano genera procesos reflexivos. «Es indispensable que este sea sensible en el más alto grado y que responda a cada vivencia subconsciente [...]. El aparato físico en su totalidad tiene que ser extraordinariamente ágil, afinado y obediente a la voluntad del hombre» (Stanislavski 2009, 401). Un cuerpo sobre el cual se recupera la voluntad y se le da conciencia cambia su modo de ver y de desenvolverse en el mundo, se plantea nuevas interrogantes y replantea su accionar; es por esto que puede reflexionar sobre la violencia hegemónica.

CAPÍTULO PRIMERO

MASCULINIDAD

CREENCIAS, TEORÍAS Y MITOS SOBRE LA MASCULINIDAD

Se cree que es única e inmutable. Muchos recurren a la religión para apoyar el modelo de masculinidad vigente: «Dios hizo al hombre a imagen y semejanza», esto según religiones monoteístas como la judía, musulmana y católica; lo cual implica que al no estar encaminado en el modelo dominante se está desafiando a Dios. Pero la verdad es que no existe una masculinidad, existen varias formas de ejercer la masculinidad. «La masculinidad tradicionalmente se definía tanto en términos esencialistas o absolutos, a partir de presuntas propiedades internas y externas, como por su contraposición al género femenino [...]. Y estas definiciones clásicas también eran universalistas, pues identificaban al género masculino (el hombre) como el conjunto del género humano» (Calvo 2006, 47). A partir de estos absolutos se ha ido construyendo esa masculinidad hegemónica que cierra las puertas a la posibilidad de circular otras formas de relación desde el ser hombre.

Existe un «unánime orden heterosexual asimétrico en el que ser hombre implicaba dominar mujeres, pues quien no lo demostraba era tachado de maricón, afeminado, poco hombre» (Calvo 2006, 48). Este es un modelo hegemónico tajante, que se define desde pocas variables

y que no admite libertad, que ha llegado a constituirse en una camisa de fuerza y que es una barrera a romper mediante el juego en el teatro.

Para Kaufman (1995, 123-46) la palabra *poder* «es el término clave a la hora de referirse a masculinidad hegemónica [...] el rasgo común de las formas dominantes de la masculinidad contemporánea es que se equipara el hecho de ser hombre con tener algún tipo de poder».

El poder predomina entre las diversas masculinidades que circulan por la ciudad y es en esta diversidad que se genera la exclusión entre hombres. La masculinidad hegemónica ejerce un poder de control que es perverso con lo débil, con lo femenino, y más que nada con lo que feminiza: hombres, situaciones, discursos, mujeres, etc. Ahora, cuando hablamos de poder pensamos en las propuestas que enfrentan a ese poder. El escenario teatral, en varios pasajes, ha podido ejercer una propuesta de enfrentamiento, más adelante veremos qué ocurre cuando la masculinidad hegemónica entra en un espacio que está diseñado para responder a esa hegemonía.

Connell (1995, 5) subraya que la «masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, el mismo siempre y en todas partes. Es, más bien, la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable». El autor añade:

El concepto de hegemonía, derivado del análisis de Antonio Gramsci de las relaciones de clases, se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. En cualquier tiempo dado, se exalta culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras. La masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.

Esto no significa que los portadores más visibles de la masculinidad hegemónica sean siempre las personas más poderosas. Ellos pueden ser ejemplares tales como actores de películas, o incluso figuras de fantasía, tales como un personaje del cine. Los poseedores individuales de poder institucional o de gran riqueza pueden estar lejos del modelo hegemónico en sus vidas personales. (Connell 1995, 5)

En varios pasajes de la historia del teatro se ha reforzado ese modelo de masculinidad hegemónica, el cual genera una actitud de

subordinación o de modelo a seguir. Ese modelo a seguir provoca angustia, ya que alcanzarlo supone tener a disposición una serie de recursos que no son fáciles de obtener y dominar. Uno de los máximos representantes de esa masculinidad dominante, desde el teatro, es Don Juan Tenorio. Se ha pensado que Don Juan reta el orden de la fidelidad, la pareja y la familia, pero en realidad Tenorio representa ese orden monopolizador del espacio público.

Los personajes de masculinidad dominante abundan a lo largo de la historia del teatro clásico, quizá los más representativos sean Agamenón, Menelao y Aquiles, en la tragedia griega. Personajes como Coroliano y Julio César, en el teatro de Shakespeare, también son representados desde la masculinidad hegemónica, son modelos de hombres que asumen el liderazgo y que a partir de ese liderazgo marcan diferencias y exclusiones sobre el resto de hombres de quienes disponen. En el teatro moderno tenemos a personajes como Stanley, de *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams. Este es uno de los personajes que más representa a esa masculinidad hegemónica con respecto a la mujer. El personaje que construyó Williams ha servido para denunciar las formas de un machismo recalcitrante.

El teatro, desde su origen, tiene un estrecho vínculo con el poder. En el siglo V a. C., los hombres más poderosos de Grecia pagaban a dramaturgos como Sófocles, Esquilo y Eurípides para que produjeran obras con tinte político, en las que estuvieran implícitos mensajes a conveniencia que, obviamente, reproducían modelos de dominio. Cabe mencionar que esto se reproduce en los grandes teatros nacionales de Shakespeare y Molière, en Inglaterra y Francia, respectivamente. En estos casos, las sendas coronas europeas pagaban a los dramaturgos por la confección de obras que, insistimos, reproducían las formas del orden y en las cuales no podían faltar modelos de masculinidad hegemónica.

¿QUÉ SON LAS NUEVAS MASCULINIDADES?

¿Es posible dejar de lado el poder de parte de los hombres? ¿Vivir la pareja y la familia en el seno de otra masculinidad que no sea la hegemónica? ¿Se puede ensayar esos modelos de masculinidades en el escenario teatral?

Los cambios sociales y económicos han generado una gran cantidad de hombres desempleados que no pueden ser proveedores, «muchos sienten la frustración en silencio y llegan a sufrir depresiones o males-tares» (Trufó y Huberman 2012, 19). Sin duda se vive en una competencia por alcanzar ese modelo de masculinidad hegemónica. Es una competencia de la que muchos no están del todo conscientes, pero que, al menos en algunos círculos y espacios, ya se discute y cuestiona, reconociendo que produce dolor y angustia en quienes no alcanzan este modelo.

El rol de protector que tiene la masculinidad hegemónica obliga al hombre común a ser constantemente valiente, enfrentar peligros y tener todo bajo control, «eso significa arriesgarse en el trabajo, en la calle, en las familias. El ser procreadores supone que todo el tiempo deben desear y conquistar a las mujeres. Pero la realidad nos muestra que cada vez hay más hombres que prefieren tener relaciones de pareja plenas, es decir, en las que es tan importante expresar sus necesidades y sus sentimientos, así como escuchar y aceptar los de otra persona» (19).

Es importante empezar por el género antes de definir las masculinidades: «el género alude a cómo están normativamente reguladas en cada época y lugar esas diferencias biológicas para convertirlas en distinciones institucionales entre hombres y mujeres» (Calvo 2006, 43). El género abre un «abanico casi infinito de posibilidades, todas ellas plurales y multiformes, de entre las que cada sociedad, cada grupo y persona escoge libremente [...] Hay múltiples formas de ser hombre, de ser mujer o de ser ambivalente, combinando en dosis viables rasgos de cualquier género» (44). Pensar en géneros distintos abre la puerta para pensar en masculinidades distintas.

Calvo define a las identidades de género como «escenografías corporales que representan en público el espectáculo de la sexualidad» (44). Aprovechando el lenguaje teatral de Calvo, podemos agregar que las escenografías tienen el carácter de movibles, lo que significa que las masculinidades pueden adquirir este carácter y buscar una escenografía menos competitiva entre masculinidades y menos dominadora de cara a la mujer y de los hombres que son feminizados y sometidos. Es posible poner a prueba esa experiencia en el escenario teatral.

El teatro ha propuesto rupturas de masculinidad, de machismo y sexismo, han sido rupturas que han servido como puntos de reflexión

y de alimento a la hora de pensar en nuevos modelos de masculinidad. De hecho, existe todo un género de teatro que ha cuestionado la masculinidad hegemónica: el teatro *drag*, este género —a través del transformismo y la traspolación de roles— plantea un discurso político que cuestiona al poder que persigue a la diversidad sexual.

Se necesitan masculinidades menos competitivas, menos voraces y penetradoras, no solo con respecto a la mujer, sino con respecto a los otros hombres. Cuando mencionamos el teatro *drag*, hablamos de una expresión artística vinculada a hombres con otras opciones sexuales que ha sido perseguida, estigmatizada y no admitida por la masculinidad hegemónica.

La «revisión de las desigualdades sociales entre hombres y mujeres puede conducir a cambios en sus representaciones y prácticas en torno a la masculinidad, la feminidad y las relaciones de género» (Esteban 2001, 62). Esta es una propuesta que abre la puerta hacia la puesta en práctica de una masculinidad distinta.

CAPÍTULO SEGUNDO

CUERPOS

EL CUERPO NATURALIZADO

«En toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones» (Foucault 2006, 83). En los siglos XVII y XVIII las disciplinas se convierten en formas de dominación. «El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace el arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil» (83). La disciplina es sin duda uno de los elementos que mayor peso tiene a la hora de naturalizar los cuerpos de los hombres hegemónicos.

Foucault habla de una anatomía política que busca que el cuerpo opere no como quiere sino como se desea. La disciplina del cuerpo «procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio» (85). La improvisación teatral busca, como primer punto, evidenciar esa mecánica mediante la cual el cuerpo no puede operar a voluntad. Como segundo punto, identificar cómo funciona, cuál es su origen; y, tercero, buscar alternativas que puedan combatir esta anatomía política y mecánica de poder.

Para Mayra Estévez Trujillo y Edgar Vega en *Reacciona Ecuador, el machismo es violencia*, es importante señalar que la violencia del sistema modeló el cuerpo, un tipo de cuerpo apto para servir al sistema y ser declarado hegemónico.

En Latinoamérica, en nuestra condición poscolonial desde donde entender nuestro devenir histórico, es crucial la presencia de matrices culturales que violenta y sostenidamente se imbricaron en los territorios conquistados. Y esa violencia no solo se cebó contra los cuerpos de los conquistados vía la explotación y el expolio, construyendo la noción de raza desde donde negarlos como humanos. El no humano fue disciplinado también para entender su cuerpo desde la lógica del patrón patriarcal de poder europeo, judeocristiano y, por tanto, escindido entre alma y cuerpo, entre lo masculino hegemónico (lugar de residencia de hombres y mujeres blancos y con poder absoluto) y lo femenino subalterno (sitio de la carne y la naturaleza, de la fatalidad y la no humanidad de mujeres e indígenas). (Estévez 2011, 15)

Es importante destacar de esta cita el rol que cumple el cuerpo en la reproducción del modelo «masculino hegemónico». El cuerpo pasa a ser un contenedor de una memoria de la masculinidad hegemónica, la misma que se reproduce en posturas, gestos y acciones, en toda una puesta en escena del machista.

La disciplina del cuerpo es crucial para tener un régimen de dominio, en el cual puede sustentarse un sistema económico que a su vez requiere de un determinado modelo de hombre, con un cuerpo que muchas veces debe responder a esa capacidad de trabajo duro, sea en el sentido físico, intelectual o emocional. Y también es importante entender que este cuerpo disciplinado se va convirtiendo en el cuerpo normal o, para ser más exactos, en el cuerpo normalizado o natural.

EL TEATRO FRENTE AL CUERPO NATURALIZADO

Gran parte del teatro reproduce el modelo hegemónico de hombre que legitima al cuerpo naturalizado. Este cuerpo naturalizado aparece muchas veces como un estereotipo de representación, como un modelo a seguir, se lo representa desde los arquetipos, que son las formas en que el inconsciente asume determinadas construcciones. Si decimos que el teatro hace un diálogo con la psicología, podemos ver cómo los arquetipos de Jung pueden ser representados en el teatro y potenciados

desde un cuerpo naturalizado y legitimado. Si, por ejemplo, usamos el arquetipo del guerrero para dar vida a un personaje como Julio César, de Shakespeare, veremos cómo en el cuerpo del actor se buscan rasgos que están legitimados como los correspondientes a fortaleza, seguridad, firmeza, lealtad, etc.

Muchas veces este sistema ha llegado a convertirse en su lugar de enunciación para el teatro y el marco para representar al cuerpo naturalizado. La historia del teatro está llena de obras que recogen al hombre con el cuerpo naturalizado, en especial el teatro de los clásicos.¹ Sin embargo, el método de preparación del actor stanislavskiano hace que el hombre recupere su sensibilidad para permitir que sus emociones fluyan en la representación de un personaje. Desde la improvisación teatral se puede crear otro lugar de enunciación, en el cual hombres y mujeres tengan la oportunidad de experimentar y repensar la masculinidad hegemónica y las relaciones de dominio.

En el método stanislavskiano encontramos la dinámica de lo extraordinario, se busca la constante conciencia en el gesto, el tono muscular, la postura, las expresiones de voz y la fluidez de movimiento, entre otros elementos. A través de esta conciencia permanente se realiza una constante investigación sobre las motivaciones que generan el comportamiento humano. El sistema stanislavskiano está en la capacidad de revisar nuestras motivaciones para representar el cuerpo naturalizado, indagar sobre él y preguntarnos sobre sus motivos más inmediatos.

«¿Por qué el cuerpo del actor está mecanizado? Por la incesante repetición de gestos y expresiones» (Boal 2001, 103), que en este caso pertenecen al de cuerpo normalizado. Es aquí donde podemos poner a Boal en diálogo con Foucault y ver que hay un sistema capitalista, sexista, violento y machista que requiere de esos cuerpos disciplinados, listos para obedecer y para el sometimiento. Cuerpos que estén adiestrados para saber mandar, ordenar y otros para someterse al obedecimiento. Se trata de un sistema que estructura mapas corporales en los cuales no se admiten expresiones que están fuera del orden o del sistema. «Nuestros sentidos tienen la enorme capacidad para registrar sensaciones, e igual

1 Por citar un ejemplo tenemos a Lorca, con obras como *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* o *Yerma*, en la que los hombres tienen el perfil de proveedor, recio y duro.

capacidad para seleccionarlas y jerarquizarlas: también para expresar nuestras ideas y emociones» (103).

Es necesario desmecanizar el cuerpo, «para que se vuelva versátil y capaz, por tanto, de adoptar las mecanizaciones del personaje que va a interpretar». «Es necesario que el actor vuelva a sentir ciertas emociones y sensaciones de las que ya se ha deshabitado, que amplifique su capacidad de sentir y expresarse» (103).

Boal realiza un buen diálogo con Stanislavski y destaca cómo el método de entrenamiento del actor stanislavskiano ayuda a realizar un proceso de conciencia sobre la mecanización. Boal considera que se pueden recuperar las sensaciones y emociones —a las que el actor se ha deshabitado— con la metodología stanislavskiana. Para esto propone ejercicios musculares, sensoriales, de memoria, imaginación y emoción. El teatro posibilita apreciar al hombre más allá de sus traumas y dolores.

El cuerpo es un «lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes contiendas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales» (Esteban 2001, 50). El teatro abre espacio para la reflexión, la resistencia y el cambio social.

¿QUÉ ES LA IMPROVISACIÓN?

La improvisación es una técnica de ensayo. «El ejercicio convencional que consiste en improvisar una escena a partir de algunos elementos iniciales. Los actores que participan deben aceptar como verdaderos los datos ofrecidos por los demás durante la improvisación. Se debe intentar completar la improvisación con nuevos datos que los compañeros van inventando. En ningún momento se puede rechazar como verdad concreta la imaginación de los compañeros» (Boal 2001, 351).

Es preciso que los actores pongan en funcionamiento su motor, es decir, una voluntad dominante que es el resultado de una lucha entre, por lo menos, una voluntad y una noluntad, la cual determina un conflicto interno, subjetivo; es necesario que esa dominante choque con las dominantes de los demás que están participando, de modo que cree un conflicto externo, objetivo; finalmente, es necesario que ese sistema conflictivo se mueva cuantitativa y cualitativamente. (351)

Este tema de los dominantes parece un punto de partida fundamental para indagar las masculinidades, en el cual procuraremos que las fuerzas en pugna partan desde una igualdad de condiciones, como si se tratase de dos boxeadores del mismo peso. El alma de la improvisación es la acción que surge como resultado del choque de la voluntad y la no voluntad. Para el guionista argentino Marcelo Vernego,² este esquema se ve como primera fuerza versus una segunda fuerza, mediada por un objeto de conflicto —o lo que Boal llama el *motor* o *la voluntad*—.

«La voluntad es la necesidad», así define Boal al motor de la improvisación. Además, son interesantes también —desde el punto de vista de la improvisación— las voluntades contra las necesidades: «Quiero, pero no debo». Esta premisa en el teatro ayuda a confrontar los roles que hombres y mujeres asumen.

En Stanislavski la improvisación es mucho más compleja. Parte del protagonista, quien debe tener claros algunos puntos: ¿Quién es? Esto implica reconocerse física, emocional y psicológicamente. ¿Qué se quiere? ¿Cuáles son sus objetivos? Frente al protagonista está el antagonista, quien negará los deseos del protagonista. El antagonista puede ser una persona, un objeto o un fenómeno de la naturaleza. Cuando protagonista y antagonista se encuentran, en un tiempo y espacio determinados, se da el conflicto y este se resuelve con la acción (Stanislavski 2009, 50). Este es el esquema que se puede usar para revisar el modelo hegemónico de masculinidad.

El protagonista no debe perder de vista la urgencia, sin esta no se producen acciones que motiven, que sean realmente interesantes. El ejercicio de improvisación puede surgir de varias formas, la más usual es luego del análisis de un texto, sea literario, dramático, periodístico, poético, etc. También se lo puede hacer a raíz de una obra plástica, musical o cinematográfica.

El análisis del texto o de la obra permite tener en claro los elementos que buscamos resolver en la improvisación. El análisis sirve, sobre todo, para tener en claro al protagonista, al antagonista y al conflicto que se debe resolver entre ellos. La acción y la cadena de acciones es el valioso resultado de la improvisación. No se debe perder de vista que

2 Marcelo Vernego y Nicolás Battle, expertos en guion de cine y producción, dictaron un taller en la FLACSO, entre el 11 y el 21 de marzo de 2014.

la improvisación es el ejercicio base que permite al actor indagar sobre su personaje, saber qué es lo que quiere, cómo lo hace, por qué lo hace y para qué.

CAPÍTULO TERCERO

RUPTURAS

IMPROVISACIONES SOBRE LA MASCULINIDAD

El 24 de julio de 2013 se lanzó la convocatoria para participar en el Taller de Improvisación Teatral y Masculinidades. El único requisito para ser aceptado era ser mayor de 15 años, con o sin experiencia en el teatro. La propuesta del taller contempló un acercamiento —desde el escenario— mediante la técnica de improvisación a otras formas de ejercer la masculinidad, para ello se revisó y cuestionó la masculinidad hegemónica y a partir de estos cuestionamientos se elaboraron nuevas salidas. El objetivo propuesto fue adquirir una conciencia sobre la posibilidad de otras formas de ejercer masculinidad y de las manifestaciones de la masculinidad hegemónica en el cuerpo, a más de despertar la curiosidad por lo que significa ser hombre y por la masculinidad.

Para el desarrollo de este taller se trabajó con el apoyo de los insumos que se detallan en las siguientes tablas:

Tabla 1
Cronograma de actividades

Tiempo	Actividad	Objetivo
15 minutos	Presentación de los participantes: nombre, edad, ocupación, expectativas del taller, motivaciones a participar.	Conocer a los participantes.
15 minutos	Calentamiento ligero de articulaciones.	Preparar el cuerpo. Soltar tensiones, dejar que la energía fluya e ir introduciendo en la dinámica del escenario.
20 minutos	Introducción de la improvisación, en qué consiste: antagonista, protagonista, conflicto, acción, objetivo.	Poner en claro las reglas del juego de improvisación.
1 hora	Exploración gestual del modelo hegemónico del hombre, basadas en 10 situaciones que se eligieron para el efecto.	Revelar los primeros rasgos de la masculinidad hegemónica y sus particularidades en la cotidianidad y en la comunidad que se ha reunido para improvisar.
15 minutos	Lectura de dos escenas de la obra <i>La señorita Julia</i> , que será improvisada por los participantes.	Conocer la situación y las relaciones que deberán resolver los participantes.
1 hora	Improvisación de tres escenas de la obra <i>La señorita Julia</i> (dos escenas fueron tomadas de la lectura y una fue improvisada).	Revelar rasgos y el ejercicio del poder de la masculinidad hegemónica.
1 hora	Reflexiones sobre la masculinidad hegemónica y otras posibilidades de masculinidad.	Tener aportes, criterios y reflexiones sobre la masculinidad hegemónica y nuevas masculinidades.

Elaboración propia

Tabla 2
Temas, subtemas y objetivos del taller de improvisación

Tema	Subtemas	Objetivo	Modo
El cuerpo	<ul style="list-style-type: none"> • Dinámicas corporales • Ejercicios para conocer el cuerpo • Empoderamiento del cuerpo 	Conocer el cuerpo como herramienta de trabajo en el teatro	Práctico-teórico
El grupo	<ul style="list-style-type: none"> • Dinámicas corporales • Ejercicios de integración 	Conocer la importancia del trabajo en equipo	Práctico

Tema	Subtemas	Objetivo	Modo
El movimiento	<ul style="list-style-type: none"> • La postura cero 	Buscar el origen de la necesidad del movimiento	Teórico-práctico
La improvisación	<ul style="list-style-type: none"> • Protagonista-antagonista • El conflicto • El objetivo • El superobjetivo 	Entender los pilares de una escena teatral	Teórico-práctico
La improvisación	<ul style="list-style-type: none"> • La acción • La cadena de acciones 	Conocer la base del teatro	Práctico-teórico
La improvisación	<ul style="list-style-type: none"> • La escena 	Desarrollar situaciones teatrales	Práctico
La escena	<ul style="list-style-type: none"> • La ética de la representación 	Entender los principios de inclusión y formación del teatro	Teórico-práctico
El hombre hegemónico en el teatro	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo se representa al hombre en el teatro? 	Conocer de modelos y estereotipos	Teórico-práctico
El cuerpo, el modelo hegemónico	<ul style="list-style-type: none"> • Improvisación sobre la cotidianidad de hombres y mujeres 	Entender la masculinidad y la feminidad en vigencia, desde el escenario	Teórico-práctico

Elaboración propia

Tabla 3
Situaciones a desarrollar en el taller

Actividad	Objetivo	Preguntas
10 situaciones en las que se encuentra un hombre	Introducir a los participantes en la indagación de lo masculino.	
<ul style="list-style-type: none"> • Rueda de ideas • Evaluación en hoja de control 	Crear un espacio de reflexión sobre las 10 situaciones de un hombre.	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué situación le fue más difícil? 2. ¿Qué situación le fue más fácil? 3. ¿Cómo se reflejan estas situaciones en su vida cotidiana? 4. ¿Con qué tipo de hombre se identifica? ¿Qué es ser hombre? ¿Es difícil ser hombre? 5. ¿Qué sintió?

Actividad	Objetivo	Preguntas
Lectura de las tres escenas seleccionadas de <i>La señorita Julia</i>	Conocer las relaciones de los personajes para las improvisaciones.	
Interpretación de las escenas	Interpretar las masculinidades que aparecen en las escenas seleccionadas.	
Conclusiones	Generar un espacio de reflexión sobre las masculinidades en <i>La señorita Julia</i> .	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo experimentó este laboratorio? 2. En una palabra, ¿cómo se siente? 3. ¿Cómo ha representado lo masculino? ¿Qué es lo masculino? ¿Cuántos tipos de hombre y de ser masculino puede identificar? ¿Hombre es sinónimo de masculino? 4. ¿Cómo está su cuerpo? 5. Ventajas y desventajas de ser hombre.

Elaboración propia

Tabla 4
Acciones y situaciones

Acción	Situación
11 Crear, con el propio cuerpo, la estatua de un hombre	<ul style="list-style-type: none"> • Poderoso • Pobre • Seguro • Inseguro
22 Cómo camina un hombre...	<ul style="list-style-type: none"> • En la calle • En su casa • Acompañado
33 Cómo le habla un hombre a...	<ul style="list-style-type: none"> • Su pareja • Sus amigos • Sus amigas
44 Cómo mira un hombre a...	<ul style="list-style-type: none"> • Una mujer atractiva • Una mujer que le desagrada • Un hombre
55 Cómo seduce un hombre en...	<ul style="list-style-type: none"> • Una cita • Un grupo • Una discoteca

Acción	Situación
66 Cómo llora un hombre...	<ul style="list-style-type: none"> • Solo • Con un amigo • Con su pareja
77 Cómo baila...	<ul style="list-style-type: none"> • Con amigos • Con una mujer • En el trabajo
88 Cómo está solo...	<ul style="list-style-type: none"> • En la casa • En la calle
99 Cómo siente...	<ul style="list-style-type: none"> • El odio • El amor • El miedo • El dolor
110 Cómo pelea...	<ul style="list-style-type: none"> • Con sus amigos • Con su pareja • Con su jefe

Elaboración propia

En la mañana del sábado 24 de agosto de 2013, en Teatro en Casa que funciona en Quito —en la calle Benalcázar N8-27 entre Esmeraldas y Manabí— se realizó el Primer Taller de Improvisación Teatral y Nuevas Masculinidades. Este contó con la participación de tres personas, que se presentaron de forma voluntaria luego de una convocatoria que se realizó en redes sociales. Estas personas dijeron estar muy interesadas en conocer un poco más de teatro. Ninguna de ellas estaba vinculada con la actuación: Guadalupe Álvarez, de 22 años y estudiante de Derecho; Carlos Andrés, de 29 años, estudió Ingeniería Electrónica en la Politécnica Nacional, convive con Guadalupe, ambos son padres de un niño de 5 años; Carlos trabaja en un taller de electrónica; y, Óscar Reyes, periodista de 28 años.

En los ejercicios de calentamiento se notó una rigidez en todos los cuerpos, especialmente en hombros y cuellos, que son las zonas en las que se acumulan las tensiones cotidianas de los estudios y el trabajo. Esto reveló las tensiones a las que están sometidos sus cuerpos. Óscar atribuyó estas tensiones al ritmo de trabajo en el periódico; Carlos al hecho de ser sostén de la familia; y Guadalupe a su responsabilidad como madre. Otra zona de tensión fue la zona pélvica, que tiene que ver con el aspecto sexual. Cuando se les pidió que exageren movimientos de esta parte del cuerpo surgieron risas, que son comunes dada la

asociación sexual que tienen estos movimientos. Por otro lado, este tipo de risas suelen surgir dados los altos grados de inhibición que hay con respecto a esta zona.

En el análisis de las escenas y situaciones que se representaron se tomaron en cuenta los siguientes indicadores:

1. La postura corporal, ya que en esta se afincan las representaciones de masculinidad.
2. Los tonos de voz, ya que estos denotan intenciones que muchas veces pueden estar ocultas.
3. Frases propias del modelo hegemónico.

No se describirán todas las situaciones que se plantean en la propuesta de taller, hemos elegido las que más ayudaron a evidenciar el modelo de masculinidad hegemónica.

CÓMO LE HABLA UN HOMBRE A SU PAREJA

En este ejercicio la única consigna que se les dio es que sean pareja y que ellos improvisen libremente el tema del que quieren hablar.

Improvisan Guadalupe y Carlos:

Carlos se dirigió a ella con un tono de voz bajo y tierno. Ellos improvisaron una conversación en la que él le pedía salir en una cita. Fue interesante ver en este caso un modelo de hombre tierno, sensible e incluso vulnerable, lo cual nos dio una pista de una nueva masculinidad, al menos, en su tono de voz. Carlos no usó el modelo de hombre seguro, sino que mostró la fragilidad y la inseguridad que provoca el acercarse al sexo opuesto. Se notó que medió la relación de pareja que ellos mantienen. Sin embargo, el gesto corporal de Carlos denotó otra cosa. Usó la postura del príncipe al poner su rodilla en el piso, abrir el pecho e incluso tomar la mano de Lupe. Desde el cuerpo, Carlos recurrió a un modelo que se ha visto mucho en las películas de Disney y que va de la mano con la masculinidad hegemónica. En este caso fue interesante cómo aparecieron rasgos de una masculinidad más suave y de una eminentemente hegemónica.

Con roles invertidos (Guadalupe en papel de hombre)

Ella usó el mismo tono, esto evidenció que Carlos usó una energía femenina para acercarse a su pareja en un momento cotidiano de su

vida, lo que nos da indicios de que sí es posible ejercer una masculinidad lejos de los estereotipos de hombre fuerte, seguro. De paso, Lupe reveló cómo le gustaría un acercamiento de parte de un hombre, es decir, con mucha sutileza, sin poses de poder. Esto nos ayudó a pensar que en escena se puede jugar con masculinidades y ensayar otras alternativas de acercamiento, en las cuales no media el poder. Sin embargo, corporalmente también usó la postura del príncipe, la cual también reproduce un determinado modelo de romanticismo.

Improvisan Guadalupe y Óscar:

En ellos surgió la situación de una pareja casada. Óscar llegó del trabajo a la casa y le habló de salir a una fiesta. Óscar usó un tono de voz firme, incluso la llamó «cariño». Su tono de voz denotaba la necesidad de conquista. Se evidenció el uso del modelo hegemónico, en el cual el hombre es quien manda y protege. También aparecieron rasgos de control, cuando Óscar interrogó con firmeza «¿qué hiciste en la mañana?». Otra situación que denotó la masculinidad dominante se dio cuando Óscar se puso en el plano de proveedor protector y le ofreció a Lupe comprarle un vestido para una fiesta con el sueldo que él había ganado, lo cual despertó la emoción en Guadalupe. Este gesto de Lupe nos hizo ver cómo ella sí ha tenido contacto y ejercido la masculinidad hegemónica, de su parte no hubo reparos ni resistencias a las propuestas de Óscar, Lupe no reparó en el control que Óscar estaba ejerciendo sobre ella.

En cuanto al cuerpo, se vio la manera en que Óscar usó casi todo el espacio, se movió por este con el pecho abierto y de forma segura, sintiéndose el dueño de este. Lupe en cambio no se movió, se quedó quieta, casi aislada en un solo rincón, siguiendo con la mirada los movimientos de Óscar. Su cuerpo se notaba recogido, buscando de alguna forma protegerse.

La primera improvisación permitió ver modelos de masculinidad distintos, uno más amigable, conciliador, frágil en cuanto a la voz, pero que denotaba un modelo de romanticismo propio de la masculinidad hegemónica y otro más dominante, agresivo, que impone órdenes. En este primer acercamiento se evidenció cómo uno de los participantes trató de seguir el modelo hegemónico y cómo hizo uso del poder para ejercer sometimiento y dominio. Si tomamos en cuenta que Lupe no rechazó ese trato dominador, podemos decir que fueron dos los

participantes que se acogieron a representar el modelo de masculinidad hegemónico. Cabe anotar que era evidente el poder atractivo que Guadalupe ejercía sobre Óscar y cómo este, para compensar ese poder y para tener un acercamiento, lo hacía valiéndose del modelo hegemónico.

Improvisan Óscar y Carlos:

Cuando se les planteó esta improvisación, los tres participantes del taller realizaron la misma pregunta: «¿quién es el hombre y quién es la mujer?». Esto evidenció cómo, al interior del taller, se pensó en los binarios y no se admitió otras posibilidades de relaciones fuera de lo heterosexual, al menos en un primer momento. Ante estas preguntas evitamos guiar la improvisación a esa normatividad y repetimos la instrucción: «Improvisen una conversación de pareja». Ellos situaron la improvisación en lo gay y desde los estereotipos que, la masculinidad hegemónica, ha levantado sobre lo gay: los gestos exagerados, el amaneramiento, la voz chillona, y todo desde la caricaturización. Esto nos llevó a pensar que hay un imaginario, en el cual las relaciones entre hombres no se las piensa fuera de la caricaturización, lo cual resta valor y legitimidad a estas relaciones, no se las piensa como serias y válidas. Estas caricaturizaciones tomaron mucha forma en el cuerpo y en la voz, en los juegos de cadera y de muñecas de manos.

Este pequeño ejercicio mostró la forma en que puede ser vista la homosexualidad, al interior del taller, como débil, frágil y, por lo tanto, susceptible de ser rechazada ya que no representa lo que la masculinidad hegemónica propone: poder, dominio, respeto. Óscar y Carlos evidenciaron su rechazo a querer representar lo femenino o lo homosexual, para ellos era muy cómodo representar el modelo hegemónico. Vale señalar que Carlos es de contextura robusta, brazos, hombros y pecho amplios y gruesos, esto facilitaba que él represente ese modelo hegemónico. Óscar era delgado, algo encorvado, se notaba que para él seguir el modelo hegemónico le demandaba cierto esfuerzo y en muchos pasajes se dio casos de sobreactuación, una exageración en el afán de sentirse parte del modelo hegemónico.

Fue importante que este tipo de representación se dé en el escenario, puesto que —al momento de hacer una reflexión sobre lo sucedido— Óscar y Carlos tomaron conciencia de que cayeron en los estereotipos propuestos por el modelo de masculinidad hegemónica y que esto

significaba discriminar a otros seres humanos. Esta reflexión llevó a pensar en que es necesaria otra masculinidad menos agresiva con el resto de opciones sexuales. El taller propició esta importante reflexión luego de que los cuerpos de los talleristas experimentaron incomodidad.

TRES HOMBRES SE ENCUENTRAN PARA CHARLAR

Improvisan Guadalupe, Carlos y Óscar. Son tres hombres que se reúnen a conversar:

En esta improvisación predominó el modelo hegemónico ya que se habló de qué actividades estaban obligados a realizar para ser reconocidos como hombres: jugar fútbol como máxima expresión de hombría. Sobre este tema podemos reflexionar cómo el modelo hegemónico llega a imponer qué deportes se deben practicar y qué actividades físicas no. El fútbol ha sido muy bien acogido por el modelo hegemónico, así como deportes nuevos como el *paintball* (guerra de pintura), ya que en este hay que demostrar la hombría que se necesita en una guerra. De hecho, el juego conlleva un alto riesgo de lesiones por el impacto de una bala de pintura. Además, los costos económicos que conlleva realizar este juego dan cierto estatus.

Por otro lado, vemos que actividades como la danza moderna, la clásica y el baile, son vetadas por el modelo hegemónico. Otra actividad que surgió en la charla fue la de beber cerveza y conquistar mujeres; quien más mujeres tiene, es más hombre. En todos predominó una voz alta, gruesa, como si se tratara de un concurso en el que quien más alto habla, gana. Por otra parte representaron al hombre que se sienta con las piernas abiertas, en este gesto se evidenció esa masculinidad hegemónica que busca acaparar el espacio.

Esta experiencia permitió a los talleristas caer en cuenta de los límites que el modelo de masculinidad hegemónica pone a sus expresiones; además, generó una apertura hacia buscar un modelo de masculinidad que les permita disfrutar de otras expresiones deportivas y de otros modos de relacionarse con las mujeres, con otros hombres y de abordar las relaciones de pareja. En las reflexiones sobre este ejercicio surgió mucho esa necesidad de otra masculinidad y de jugar con ella.

Se realizó una variante: Lupe en el papel de hombre y los chicos como mujeres; Lupe habló de fiestas y los chicos, de trabajo. Ella en el

papel de hombre partió de la experiencia por la que ha pasado con sus compañeros de trabajo, que ha sido de constante acoso. Lupe demostró conocer muy bien la forma de pensar del modelo hegemónico en su faceta de conquistador. En Carlos y Óscar la conversación giró en torno al hogar, con esto evidenciaron el ideal que tienen de que la mujer se mantenga en el espacio privado del hogar y no en los espacios que el hombre hegemónico comparte: la calle, los amigos. Esta conversación reforzó los estereotipos de los espacios públicos para el hombre y los privados para la mujer. En esta escena Óscar frenó sus intentos de conquistista hacia Lupe.

UN HOMBRE SE ACERCA A UNA MUJER EN UNA DISCOTECA

Improvisan Óscar y Lupe:

En esta improvisación Óscar mostró una suerte de ritual que consistió, primero, en rodear desde lejos «al objetivo». Vimos cómo Óscar parecía un cazador que estaba analizando el terreno y a su futura «presa». En este ritual se observó cómo sobresalía el pecho y la parte pélvica de Óscar y cómo intentó mostrar una actitud segura y de dominio. También se pudo evidenciar cómo esta postura, del modelo hegemónico, representa cierta superioridad ante la mujer y hasta cierto punto la deshumaniza al convertirla en objeto de caza. En Lupe se percibió la incomodidad de sentirse observada, deseada, esto se pudo ver en su pecho y rodillas cerradas y en su cabeza gacha, buscando esconderse. Óscar usó un tono de voz seductor, bajo, profundo y una proximidad corporal invasiva que obligó a Lupe a retroceder y arrinconarse. La voz nos dio claras señas de cómo debe ser un «conquistador»: invasivo. Por su parte, Lupe mostró una actitud pasiva, de mucha contención, resignada al acoso.

En esta improvisación Lupe llevaba colgado de su cuello un adorno que Óscar usó para forzar a que Lupe se le acercara. Óscar tomó el adorno, sin que Lupe se lo autorizara a que lo tome, y este lo acercó hacia él, obligando a que Lupe acerque su rostro al de Óscar. En cuanto al diálogo que entablaron fue básico, preguntas sobre cómo se llama, si está sola, entre otras. En esta conversación se notó cómo Óscar llevó el poder, ya que fue un interrogador. Lupe casi no interrogó a Óscar.

Esta escena permitió que los participantes del taller reflexionen sobre lo invasivo que resulta el hombre. Óscar reconoció que sí se requiere

de otro modelo de masculinidad y Lupe demandó que se frene con ese modelo hegemónico, que para ella resulta violento, incómodo e intimidante. En este caso vimos cómo el escenario permitió desnudar esa violencia y, en el momento de la reflexión, levantar la necesidad de otros modelos.

Improvisan Carlos y Lupe:

Carlos fue menos invasivo, usó un tono de voz suave y muchas palabras adulatoras. Aquí se reforzó la idea de que el hombre hegemónico cuenta con recursos conocidos y limitados para acercarse a las mujeres, ya que este usó las mismas frases para acercarse a Lupe. Su tono de voz suave, aparentemente dócil y tierno, obedeció al hecho de que Carlos es pareja de Lupe y que incluso tienen un hijo de seis años. Sin embargo, detrás de este ejercicio se pudo apreciar que Carlos ejerce el rol protector sobre Lupe. Aquí cabe detenerse en la estructura corporal de Carlos y compararla con la de Óscar. En Carlos hay el prototipo de un cuerpo en V, de hombros y brazos anchos, fuertes, de pecho amplio, es un cuerpo que inspira confianza en la fuerza física. El cuerpo de Carlos está muy cercano al modelo de cuerpo masculino hegemónico que culturalmente se impone a través de los medios de comunicación, y al que la publicidad le da mucha fuerza. En cambio Óscar no tiene el cuerpo del hombre hegemónico, esto lo motiva a apoyarse en la palabra, en lo que se conoce como *labia*.

Improvisan Óscar y Carlos:

En este caso la incomodidad corporal fue evidente: ambos participantes no sabían cómo resolver esta escena. Fue interesante ver cómo automáticamente inflaron el pecho y abrieron un poco las piernas, para reafirmar en ellos la masculinidad hegemónica y no ceder a una feminización. Incluso casi se dan las espaldas para así anular posibilidades de acercamiento. Ninguno tomó la posta para seducir al otro. Vale la pena destacar que en este caso no se les dio la consigna de quién tenía que seducir a quién, ni si alguien tenía que asumir el rol de hombre y el otro de mujer. Esto desorientó a los participantes en el escenario. Se evidenció el temor a asumir lo femenino, puesto que la feminización del hombre es una forma de ponerlo en desventaja con distintos fines que van desde la burla hasta el aprovechamiento y sometimiento de este.

Hasta la actualidad lo femenino está asociado con lo débil, lo manipulable. La feminización de lo masculino es una forma de restar poder a lo masculino. En el ejercicio propuesto ninguno de los dos participantes quiso feminizarse, para ellos significaba entrar en el terreno de lo ridículo, de la burla. Durante varios minutos se mantuvo tensión entre ambos participantes y no se animaron a iniciar con la seducción. El ejercicio concluyó sin que los participantes accionen la consigna que se les dio.

Sin embargo, al momento de reflexionar sobre lo sucedido en el escenario se habló del temor a seducirse entre hombres, se les preguntó a los participantes sobre el porqué de la dificultad en este ejercicio, y tanto Óscar como Carlos reconocieron el temor a entrar en el estereotipo de lo gay. Reconocieron que para ellos es más fácil que se les pida asumir el rol de mujer antes que el rol de gay. Desde este punto se reflexionó sobre la necesidad de ejercer una masculinidad que no estereotipe lo gay ni que tampoco condene esta masculinidad, se habló de ejercer una forma de masculinidad que sea más abierta y respetuosa.

Improvisan Lupe y Óscar. Lupe seduce a Óscar:

En este caso Lupe demostró conocer muy bien estas estrategias de acercamiento y de abordaje de los hombres que ejercen la masculinidad hegemónica. Vale la pena anotar que Lupe confesó que se le han acercado cientos de veces, cientos de hombres, con los mismos recursos. «Todos son igualitos», dijo ella, dando cuenta de la uniformidad que plantea el modelo hegemónico de masculinidad. Lupe representó este modelo hegemónico dando un fuerte énfasis en un tono de voz bajo. Para Lupe, el tono de voz distinguía a quienes se le acercan con intenciones de «conquistarla». En el cuerpo adoptó cierta rigidez en las piernas, abriéndolas un poco y dando cierto peso a la pisada y parada. Sus brazos realizaron movimientos bruscos, grotescos, lo cual evidenció que los hombres que se han acercado a Lupe no son sutiles, se han apoyado en un modelo hegemónico que demanda fuerza y que tiene conductas establecidas que incluso limitan el ejercicio de seducción. Óscar reaccionó con un tono de voz sutil y accedió muy fácilmente a las propuestas de Lupe. Este ejercicio permitió a los participantes del taller pensar en que se necesita jugar con la masculinidad para que esta tenga una gestualidad más amigable y que no es necesario tener un gesto violento y agresivo.

CÓMO LLORA UN HOMBRE

Improvisan Óscar y Carlos:

Ellos asumieron una ruptura amorosa. Se vio cómo, al interior del taller, no se puede concebir el llanto fuera de la influencia del alcohol y el desamor como tema de fondo. El alcohol apareció como el elemento que permite fluir las emociones y se vio la imposibilidad de expresar emociones en otros escenarios como el hogar o ante los hijos o la pareja. Además, los participantes propusieron el llanto en una cantina, un escenario que está concebido como eminentemente masculino. Cabe anotar que el llanto se mostró como un desahogo momentáneo ya que el modelo de masculinidad hegemónico no admite una expresión permanente de emociones; como consecuencia de esto, Óscar y Carlos recurrieron a ejercer el poder sobre el cuerpo femenino para anular sus emociones: «vamos donde las putas», le dijo Óscar a Carlos y este aceptó. Esto evidenció que, al interior del taller, se piensa al cuerpo femenino desde el poder.

Esta improvisación arrojó elementos interesantes para pensar, dentro del taller, en el llanto y en la fragilidad de los hombres y en cómo esta no ha podido dejarse ver. Los talleristas hablaron de que es necesario tener una masculinidad que les permita expresar con mayor libertad estas emociones y que cuando lo hagan sean sujeto de apoyo y de consuelo por parte de otros hombres y que no sean objeto de burla ni de feminización. También hablaron de perder el miedo a expresar emociones delante de la pareja, sin que esta los juzgue y los vea como hombres débiles.

CÓMO PELEAN LOS HOMBRES

Improvisan Óscar y Carlos:

A esta pareja le costó no comprometer lo físico en la pelea. Óscar no midió la diferencia física que hay con Carlos y lo empujó, debido a esto aumentamos otra consigna: «No debe existir contacto físico». Ellos improvisaron ser compañeros de trabajo, uno de ellos realizó mal una tarea. En este caso los gritos y la energía dura, fuerte, predominaron a lo largo de todo el trabajo. Se vio cómo el modelo hegemónico de masculinidad afianza su fortaleza en lo físico y en el caso de una disputa le cuesta poner en juego otros recursos como la mediación o el diálogo.

También se evidenció cómo las peleas son la oportunidad perfecta para demostrar poder y cómo el modelo hegemónico de masculinidad tiene la constante urgencia de mostrar su poder, de hacer un ejercicio constante de este. Llamó la atención el hecho de que Óscar, a pesar de ser delgado y menos fuerte que Carlos, no rehuyó a la confrontación física. En ambos se apreció la emoción por vencer, por demostrar quién es el más fuerte.

La sorpresa se dio cuando se pidió a Óscar y Carlos que vuelvan a improvisar y ellos espontáneamente situaron una discusión en el entorno de la pareja, pero esta vez no recurrieron a ningún estereotipo de lo gay. Ellos improvisaron una discusión más relajada, sin recurrir al contacto físico, se impuso la argumentación antes que los gritos y el contacto físico violento. Los talleristas llegaron a explorar otro modelo de masculinidad en este ejercicio, lo realizaron de una manera muy espontánea, de alguna forma expresaron la necesidad que tienen de ampararse en otra masculinidad, que no les demanda una tensión constante. Este fue un punto interesante en el taller que nos abrió una puerta a pensar otra masculinidad, que no sea la hegemónica.

PRIMERAS REFLEXIONES

Una vez terminada la primera parte de las improvisaciones se abrió un espacio para reflexionar sobre la experiencia del taller, sobre cómo sintieron en sus cuerpos la masculinidad hegemónica. Óscar dijo lo siguiente: «Hay una parte de mi cuerpo que no está explorada y tiene que ver con la motricidad, me encantaría desarrollarlo más». En esta parte Óscar hizo referencia a que sus caderas no se movieron de una forma suelta en el calentamiento previo a las improvisaciones, lo cual nos recordó que el soltar las caderas no es permitido a los hombres por parte del modelo hegemónico. Este tallerista añadió: «Me parece importante cambiar roles y papeles, uno en la vida está con un sistema hecho y predispuesto. Cambiar roles es importantísimo». Aquí vemos cómo el taller ya acercó a Óscar a darse cuenta de que su cuerpo ha estado sometido a la rigidez del sistema y despertó en él la inquietud por romper con esas rigideces corporales.

Carlos comentó lo siguiente: «Los hombres hemos sido criados con esa idea de que ser hombre es ser mejor. Es más emocionante sentir que

tal vez no logres encuadrar en alguna figura masculina y darte cuenta de que no solo hay una figura que predomina en tu vida, sino que hay múltiples, que a veces somos un estereotipo, pero que también tenemos muchas facetas que son muy interesantes de ver. Me siento con dificultades de la motricidad, al igual que Óscar, uno está acostumbrado a manejar su cuerpo como hombre y ya». Esta reflexión es importante, ya que nos lleva a pensar que el taller sí cumplió con el propósito de despertar inquietud sobre la masculinidad hegemónica y despertar la necesidad de explorar otras prácticas de lo masculino.

Se les pidió a los talleristas que hablen sobre cuáles fueron los ejercicios más difíciles de realizar. Óscar dijo: «la situación más difícil como hombre fue seducir. Sin embargo me identifico con el casanova, que va a conquistar su “presa”. Lo que hicimos en las improvisaciones fue un reflejo de lo que somos y de las cosas por las que hemos pasado». Esto nos reveló la incomodidad que genera las obligaciones que el modelo hegemónico propone. También debemos llamar la atención sobre cómo Óscar se refiere a la mujer: como «presa». En el caso de Óscar se notó la falta de recursos en la seducción, el uso excesivo de la palabra y lo invasivo con su postura corporal.

Sobre el ejercicio incómodo, Carlos anotó: «Tengo dificultad en la parte motriz, esta no me ayuda a expresarme como deseo, no podía mover la cintura, creo que se da porque el modelo de hombre, que se ha planteado, es el de un macho bien estereotipado. No me sentí cómodo con los hombres que aparecieron en las improvisaciones, ya que soy más tímido y reservado, no lanzado». En este caso, nuevamente apareció el tema del cuerpo como un punto de dificultad para entender otras masculinidades al interior del taller y cómo el cuerpo es uno de los principales elementos en el que se asienta el modelo hegemónico de masculinidad. A partir de esta reflexión vemos cómo el cuerpo rígido es uno de los pilares que el sistema refleja en este grupo de talleristas.

Guadalupe dijo: «Creo que ser hombre es hacerse el muy fuerte, hago lo que me da la gana y consigo lo que quiero. Es más difícil ser mujer. Ustedes pueden hacer lo que quieren, ustedes a nosotras nos critican y juzgan. En estos ejercicios sentí que todos los hombres son iguales». Las reflexiones de Guadalupe nos llevan a pensar, al interior del taller, que el modelo hegemónico de masculinidad no permite el

desarrollo de otras identidades masculinas. Para ella, este modelo hegemónico los ha hecho seres ridículos y de un solo corte. Es importante que esta reflexión haya surgido en el taller y que sean otros hombres quienes la reciban.

Óscar añadió: «Ser hombre es una responsabilidad inmensa, no solo con nosotros, sino con las personas que nos rodean, es difícil ser hombre en esta sociedad. Llevamos un Ken, todos tenemos algo en común». Carlos añadió: «La idea de ser hombre la siento complicada porque no me puedo concebir tal y como hombre». Estas reflexiones también son valiosas al interior del taller, ya que nos dan cuenta de que se ha realizado conciencia de que algo anda mal con respecto a la masculinidad hegemónica.

EL TALLER EN COLOMBIA

En la ciudad de Bogotá, en el escenario del teatro Tecal, en octubre de 2013 se realizó el segundo Taller de Masculinidad. Participaron Mónica Martínez, actriz en formación, que ha sido parte de dos obras de teatro; Laura Viesner, quien lleva cinco años haciendo teatro; Edwin Reaño, que lleva quince años en las tablas y también vende vehículos; Gabriela García, estudiante de literatura, correctora de textos desde hace veinte años, quien lleva cinco años haciendo teatro; Alejandra Albán, actriz ecuatoriana; e Iván Gómez, argentino que ha seguido varios cursos y talleres de actuación.

Se propuso a los participantes buscar las estructuras masculinas a partir de las preguntas: ¿Qué masculinidades están rondando por Bogotá? ¿Cómo ejercen el poder los hombres? ¿Cuál es su estructura corporal, emocional? ¿Cómo se manifiesta el modelo hegemónico de masculinidad en las casas y calles de Colombia? Se usó la misma metodología de trabajo del taller de Quito, en este caso tomaremos tan solo tres ejercicios para describir los resultados más interesantes.

CÓMO PELEA UN HOMBRE

Improvisan Edwin y Mónica:

En este ejercicio de improvisación apareció la ridiculización de lo sexual como arma. Mónica aseguró tener un pene grande y Edwin,

mantener relaciones sexuales con la hermana de Mónica, así como haberla dejado embarazada, es decir, el cuerpo de la mujer apareció como un objeto de venganza y la hipersexualización como una forma de vencer, de ser el más fuerte. Toda la masculinidad giró en torno a lo genital, dejando de lado el desarrollo que el hombre puede lograr en lo intelectual y emocional. Mónica asumió una postura corporal forzada, en la que la pelvis estaba colocada exageradamente adelante y los brazos colgaban atrás. En cambio Edwin mantuvo una postura a la defensiva, con el pecho por delante y los brazos lanzados hacia atrás.

Llamó la atención la agresividad con la que las mujeres que participaron en este taller representaban al hombre bogotano. Se trata de una agresividad mucho más fuerte y marcada que la agresividad que se vio en el pequeño taller que se realizó en Quito. Para los talleristas fue importante reflexionar sobre la violencia y el poder que atraviesa su masculinidad y atreverse a pensar en qué pasaría si ponen en práctica una masculinidad menos violenta.

Improvisan Gabriela (como jefe) y Juan (como empleado):

Gabriela no escatimó en usar el poder que ella tenía como jefe, incluso usó el insulto y la voz en alto. En este caso se puso en evidencia, al interior del taller, el poder que el modelo hegemónico realiza sobre los hombres que no logran ejercer a plenitud ese modelo. Esta improvisación llamó a pensar en la competitividad e individualismo que propone el modelo de masculinidad hegemónica, así como la angustia y el sufrimiento que puede generar en el hombre que no vive a plenitud ese modelo, al tener que soportar la presión de un hombre que sí alcanzó ese molde y que lo somete para demostrar su poder.

En este ejercicio lo importante fue observar los cuerpos. Gabriela es una mujer pequeña que, en el rol de un hombre, lanzó el cuerpo hacia adelante y adoptó una postura que la hacía ver más grande que Edwin. Se pudo apreciar una marcada dureza en su rostro, tensión en sus manos y una actitud corporal desafiante. En el caso de Edwin, quien es un hombre alto y fuerte, se vio cómo, a pesar de su estructura corporal, se iba empequeñeciendo, esto en parte a que su postura corporal era de protección. Se evidenció cómo Edwin contenía palabras y emociones, presionaba constantemente sus labios para reprimir palabras.

CÓMO BAILA UN HOMBRE

Improvisan Laura (hombre) y Mónica:

En este ejercicio se propuso a los talleristas que simulen estar en una fiesta y que un hombre invita a una mujer a bailar. Mónica hizo el rol masculino. En este ejercicio se evidenció lo tremendamente invasivo del hombre sobre el cuerpo de la mujer, la necesidad de dominio desde una energía intimidante y fuerte. Laura representó a un hombre que parecía tener el derecho de tocar y acercarse al cuerpo de una mujer que ni siquiera conoce. Nuevamente se vio una representación corporal sumamente agresiva, animalesca e hipersexualizada. En Laura destacaba la pelvis y la parte genital echada hacia delante de una forma exagerada, buscando un contacto con la pareja a través de lo genital. Fue importante ver la reacción casi instintiva de Mónica: atrapada, indefensa y sin saber cómo defenderse en una situación sumamente incómoda. Se vio que sus brazos intentaban proteger su cuerpo y su rostro evitaba contacto visual con el de Laura.

La palabra jugó un rol importante en esta improvisación, se usaron frases como «¡Mamita!, ¡usted sí que está rica!», «¡Venga para acá, mamita!». Esto nos ayudó a evidenciar que el cuerpo de la mujer se ve como un objeto y que el cuerpo del hombre es obligado a someterse a una tensión que lo lleva a ser sumamente agresivo. La representación de Laura y Mónica llegó a ser tan violenta que Edwin les preguntó si estaban exagerando, a lo que todas las mujeres que participaron en el taller respondieron que no había exageración, todos los hombres que las habían abordado a ellas en una fiesta lo habían hecho con esa actitud y palabras.

UN GRUPO DE HOMBRES SE ENCUENTRA EN EL BAÑO

Improvisan Alejandra, Gabriela y Tanya:

En este caso las chicas adoptaron un cambio en su corporalidad, asumiendo una postura rígida con las piernas abiertas, el pecho salido y la pelvis adelante. En esta improvisación colectiva ellas usaron un tono de voz grave y profundo, esto nos hizo pensar que, para las mujeres del taller, los hombres, cuando están en grupo, compiten por dominar el

modelo hegemónico de masculinidad y tratan de demostrar que son parte de esa hegemonía. Un punto importante fue que ellas representan al hombre hegemónico como simple en sus temas de conversación y, por lo tanto, poco inteligente; este estereotipo se reforzó cuando ellas hablaron de fútbol y se referían a las mujeres con una carga violenta y objetualizadas sexualmente.

LA SEÑORITA JULIA

Para la segunda parte de los talleres de Quito y Bogotá se eligieron tres escenas de la obra *La señorita Julia*, considerada un clásico del teatro mundial contemporáneo. Se eligió esta obra debido a que en ella se representa con mucha fuerza el modelo de masculinidad hegemónica, es por esto que vemos necesario detenernos a analizar el mensaje que su autor, August Strindberg, propone en esta obra.

En 1888, August Strindberg publica *La señorita Julia*, una obra en la que las relaciones de poder, desde las diferencias de las clases sociales, se manifiestan con mucha potencia y expresan con fuerza el poder de la masculinidad normativa.

La historia de *La señorita Julia*, basada en un hecho real [...] desenmascara la brutalidad y la violencia de la vida y encierra una enseñanza [...]. Strindberg expresa su visión positiva del amo y del varón, así como su desprecio por el criado y la mujer. Strindberg evidencia fascinación por el vínculo de desigualdad que determinan las relaciones de poder y de subjetividad entre ambos órdenes. Destaquemos esta observación: «Juan se encuentra en un momento ascendente, pero no es por eso solo por lo que es superior a la señorita Julia, sino también porque es hombre. Por su sexo es un aristócrata. Es su fuerza masculina, su virilidad, sus sentidos finamente desarrollados y su capacidad de tomar la iniciativa lo que le dan ese título». (Dubatti 2010, 10)

Podemos poner estas ideas en diálogo con el control al que es sometido el cuerpo. «Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican» (Foucault 2002, 83). Esto nos sirve para el caso de Juan con el

Conde, el padre de Julia, cuando el cuerpo de Juan se somete al de este y cuando Juan pretende someter el cuerpo de Julia.

Hay entonces una «feminización» del criado por el amo, una «feminización» de las clases bajas por las altas, así como se descubre un movimiento complementario de masculinización en el sentido inverso. Pero en el evolucionismo strindberguiano el *pattern* de feminización se desplaza caleidoscópicamente: del Conde a Juan; de Juan a Julia; de Juan a Cristina; de Cristina a Julia; de Cristina a Juan. De ese desplazamiento surge la fuente del conflicto dramático. (Dubatti 2010, 10)

En esta pieza de teatro se insiste mucho en el matrimonio como un objetivo ambicioso por lograr y de algunos temas que rodean al matrimonio como la reputación, los recursos de conquista del hombre a la mujer, la capacidad de ascender de clase social y de los deberes y aspiraciones que hay en el matrimonio, esto último, especialmente, en los diálogos que mantienen Juan y Cristina, la criada joven de la casa.

En la obra de Strindberg podemos ver que «las relaciones de poder son de competencia casi exclusivamente masculina, siendo los varones quienes protagonizan la lucha de clases y el mantenimiento del orden [...]. También las relaciones de propiedad están decisivamente controladas por los varones, que dominan la gestión empresarial como propietarios o administradores del capital». (Calvo 2006, 61)

TEMAS QUE SE IMPROVISARON EN LOS TALLERES

Se eligieron tres temas para improvisar en la segunda parte de los talleres de Quito y Bogotá; así, se buscaron tres situaciones conflictivas en las que se pueda evidenciar el modelo de masculinidad hegemónica. Se tomaron dos escenas que están en la obra y se creó un encuentro hipotético entre dos personajes. Para este ejercicio se hizo una lectura previa de las pequeñas escenas y luego se solicitó a los participantes que las improvisaran teniendo en cuenta la estructura que Konstantin Stanislavski mantiene para la improvisación teatral.

Es por esto que para cada escena definimos el antagonista frente al protagonista, así como el objetivo del protagonista y finalmente el conflicto. Aquí hemos elaborado un cuadro para entender mejor los personajes y sus roles en el escenario de la improvisación.

Tabla 5
Escenas para la improvisación

Escena	Protagonista	Antagonista	Objetivo del protagonista	Conflicto
1. La conquista	Juan	Julia	Lograr que Julia huya con él e invierta su dinero para levantar un negocio.	El deseo de ascenso de Juan frente a la reputación que pueda caer sobre Julia.
2. El matrimonio	Cristina	Juan	Comprometer a Juan en matrimonio.	La preocupación de Cristina porque Juan asuma responsabilidades frente a la inseguridad de Juan sobre el matrimonio.
3. Los compromisos	El Conde	Juan	Alejar a Juan de su hija.	El temor del padre de Julia porque su hija huya con un criado frente al deseo de Juan de cambiar su suerte a costa de Julia.

LA SEÑORITA JULIA EN EL TALLER DE QUITO

IMPROVISACIÓN DE ESCENA «LA CONQUISTA»

Improvisan Carlos (Juan) y Lupe (Julia):

Carlos apeló a usar un tono de voz bajo, suplicante y argumentó, desde su personaje de Juan, no soportar verse a escondidas con Julia. La improvisación reveló una relación de proveedor-protector. Carlos argumentó a Lupe que ella no sabrá qué hacer sola en la vida y que necesita de un hombre que la proteja y que la mantenga. A pesar de las críticas que Lupe hizo a los hombres, en esta improvisación ella no logró hacer un contraargumento, es decir, nunca le dijo a Carlos que no necesitaba de un hombre mantenedor-protector. En la improvisación Lupe ayudó a naturalizar ese rol del modelo de masculinidad hegemónica.

Improvisan Óscar (Juan) y Lupe (Julia):

Óscar fue con más urgencia hacia Lupe, mantuvo el rol protector-proveedor con respecto a Lupe y habló de proteger a Lupe de la muerte y la tragedia. Óscar no cambió de estrategia, usó casi los mismos argumentos

que Carlos, quien había improvisado antes que él. Óscar llamó todo el tiempo a Lupe «mi señora» y apeló a darle estabilidad económica, es decir, los muchachos encontraron en el rol protector-mantenedor del modelo de masculinidad hegemónica, un argumento para convencer a Julia de irse con ellos. Otro detalle que llamó la atención es que Óscar recurrió a la figura del príncipe que se baja del corcel y que pone la rodilla en la tierra para conquistar, es decir, recurrió a un conocido estereotipo de conquista propia del modelo de masculinidad hegemónico.

IMPROVISACIÓN SOBRE EL MATRIMONIO

Improvisan Carlos (Juan) y Lupe (Cristina):

En esta improvisación se vieron las reacciones de los talleristas frente al matrimonio. Por una parte, Lupe argumentó en favor del matrimonio como una forma de protegerse y de garantizar que la pareja va a estar junta. Esta escena sirvió para ver cómo el rol de mantenedor-protector está en Lupe de una manera fuerte, pues Lupe exigió que Carlos trabajara para que los dos puedan mantenerse. Lupe estaba dispuesta a cumplir el rol de protegida y, por la tanto, de subordinada a lo que Carlos pidiera, se vio cómo en Lupe ese rol del modelo de masculinidad hegemónica está normalizado. Por su parte no nació algún discurso en rechazo a la protección del hombre o de independencia de ella como mujer, más bien ella se acogió al rol que tiene el modelo de masculinidad vigente.

En esta escena a Carlos le correspondía argumentar en contra del matrimonio. Su discurso no cuestionó al matrimonio como institución, sino que se apoyó en la supuesta libertad sexual que promueve la imagen de Juan Tenorio. Carlos habló de su necesidad como hombre de conocer y estar con más mujeres antes de quedarse con una sola mujer bajo la figura del matrimonio. Los argumentos de Carlos fueron de un fuerte corte sexista.

En este caso el tono de voz de Carlos fue más firme y profundo, contrastó claramente con ese tono de voz suplicante que había usado en anteriores improvisaciones. Su gesto corporal cambió, su pecho sobresalía de forma clara y sus pasos tenían mayor peso sobre el escenario. A Lupe se la vio encorvada, con tono de voz suplicante y muy resignada ante la seguridad de conquista que presentó Carlos en la improvisación.

HIPOTÉTICO ENCUENTRO ENTRE EL CONDE Y JUAN

Improvisan Óscar (Conde) y Carlos (Juan):

Esta escena dio mucha tela que cortar, ya que evidenció todo el poder al que los talleristas aspiran, apoyándose en el modelo de masculinidad hegemónico. En Óscar se vio que el poder en él tiene una estructura corporal, Óscar caminó por el escenario con seguridad, con sobrada suficiencia e incluso con un ceño fruncido. El tono de voz de Óscar fue sumamente severo, fuerte. Fue interesante ver que el poder económico superó a la fuerza física. Recordemos que Carlos es corpulento y Óscar sumamente delgado, sin embargo, cuando ellos entraron a suponer que Óscar tenía poder económico, ambos asumieron que Carlos debía someterse incluso físicamente. Óscar interrogó y ordenó a Carlos.

Cuando abordaron el tema de Julia se apreció que los hombres se sienten dueños del cuerpo y del espacio de las mujeres. Óscar pidió a Carlos que no se acerque al cuerpo de la mujer. Entre las estrategias de poder que usó Óscar, apareció la amenaza de dejarlo sin empleo, esto hizo que se dé una discusión en desigualdad de condiciones, en la que Carlos tenía todas las de perder frente a Óscar, lo cual nos llevó a pensar en cómo el poder que ejerce el modelo hegemónico no da oportunidad y se vale de toda estrategia para anular al otro, a quien no sigue su modelo. Se vio que la figura del padre puede ejercer el control, el dominio y la apropiación del cuerpo de la hija y ejercer un rol de protector.

Se invirtieron papeles, Óscar fue Juan y Carlos fue el Conde:

Esta consigna provocó que las posturas corporales de Óscar y Carlos cambien. A Carlos le fue fácil asumir la postura de pecho salido y de voz más firme y en Óscar la de un hombre humilde y encorvado, a esto se sumó un tono de voz suplicante. Óscar tomó la iniciativa en la improvisación y pidió a Carlos la mano de Julia. En esta improvisación se vio cómo ese modelo de masculinidad hegemónica se puede apoyar en la división de clases para mantener su poder.

La primera reacción de Carlos se enfocó en reafirmar las diferencias de clase y que este es uno de los principales impedimentos para que Óscar pueda pretender estar con su hija, fue un discurso que evidenció que el modelo de masculinidad vigente persigue perennizar las clases

sociales ya que estas son un aliado para el ejercicio del poder y del sometimiento. En Óscar surgieron dos argumentos interesantes: por un lado, se apeló a una suerte de solidaridad masculina, la cual implicaba que Carlos comprendiera el deseo de un hombre sobre una mujer. El segundo argumento que usó Óscar fue el de proteger a la hija de Carlos, lo cual fue rechazado por Carlos, puesto que él se proclamó como dueño del cuerpo de su hija.

Carlos se valió de un personaje ficticio para apartar de su vista a Óscar, en varias ocasiones Carlos gritó «Víctor», un supuesto empleado que lo ayudaría a sacar a Óscar de su casa. Las súplicas de Óscar no tuvieron efecto, los argumentos del amor que él sentía por la hija de Carlos no sirvieron, dando cuenta que para Carlos y los talleristas de Quito, el modelo de masculinidad hegemónico no cree en el amor, sino en las clases sociales y en el poder y control que el hombre debe mantener sobre lo femenino y sobre quienes no alcanzan a ejercer en plenitud el modelo de masculinidad hegemónico.

LA SEÑORITA JULIA EN EL TALLER DE BOGOTÁ

HIPOTÉTICO ENCUENTRO ENTRE EL CONDE Y JUAN

De todas las improvisaciones realizadas elegimos describir una, la de Mónica (Conde) y Laura (Juan), debido a que fue la escena que mostró más elementos para el análisis. Mónica usó gestos y toda la energía masculina desde el estereotipo y planteó la vigilancia sobre el cuerpo de Julia. Mónica recurrió nuevamente a usar un gesto corporal en el que representaba a un hombre con peso y con una energía de mandamás. Julia no realizó esfuerzo alguno por caracterizar algo en su cuerpo, ya que ella sabía que estaba en desventaja. Fue interesante ver cómo la postura femenina de Laura se asemejó mucho a la postura que un hombre en desventaja adopta frente a un hombre que ejerce una masculinidad hegemónica. Lo mismo ocurrió con la voz, Julia no se esforzó mucho, la voz suave y suplicante predominó en su representación.

Los talleristas representaron el control que el hombre ejerce sobre el cuerpo femenino y cómo ese control le hace sentir el poder hegemónico y la seguridad que sienten ejerciendo dicho poder. Con el cambio de roles: Mónica (Juan), Laura (Conde) pasó lo mismo, se pusieron en escena relaciones de poder y de prepotencia. Nuevamente la frase «No se me acerca a mi hija» evidenció el control del cuerpo femenino.

CONCLUSIONES DEL TALLER EN BOGOTÁ

Finalizadas las improvisaciones, se abrió el espacio para las reflexiones finales sobre el taller. Gabriela dijo: «Creo que hay que dejar de representar los estereotipos, buscar los matices e investigar. Tuve muchos problemas con lo del baño, es un misterio, los hombres van solos al baño, son las mujeres las que vamos en grupo». Esta reflexión nos llevó a pensar en cómo el sistema ha levantado, para las talleristas de Bogotá, un modelo vigente lleno de secretos, al que no le está permitido mostrar debilidades. En Gabriela se despertó la inquietud por reconocer esos estereotipos y por plantear una nueva modalidad o forma de enfrentar la masculinidad para representarla.

Laura comentó: «El estereotipo es a lo que recurro a partir de experiencias que se me repiten. A veces digo este *man* es diferente y *trun* me sale igualito». En este caso Laura nos lleva a pensar sobre lo difícil que es escapar del sistema y cómo logra encasillar a los hombres. El sistema casi no admite una práctica de masculinidad distinta; sin embargo, hay espacios como el Taller de Improvisación Teatral frente a las Nuevas Masculinidades que abren el espacio para jugar con la masculinidad.

Gabriela dijo: «Soy amiga de muchos hombres emparejados y ellos se confiesan conmigo, soy como un imán para que me cuenten las tentaciones que ellos tienen y es horrible porque yo me encuentro en una situación de doble moral, porque es como si ellos solo pensarán en sexo». Este par de reflexiones nos llevaron a reflexionar sobre la necesidad que tienen las mujeres que participaron en el taller de encontrar un modelo masculino distinto, que se anime a tratar a la pareja desde otra perspectiva, que tenga otros acercamientos. Gabriela confesó que ha encontrado otra forma de masculinidad en lo gay. «El grupo gay es mucho más compatible con lo femenino y tienen problemáticas más parecidas a las mías de inseguridad emocional, física», observa ella.

Preguntamos qué ejercicio les fue más difícil realizar. Gabriela sostuvo que «Me imaginé a mi papá y ¡uy! no lo veo como alguien sensible. Tuve muchísimas dificultades para pensar en un hombre con emociones, siempre me salía rabia, como que la máscara era la rabia, no demostraban el amor. Tenía una distancia emocional», agregó. Laura dijo: «A mí me cuesta mucho hacer de hombre, es como algo corporal que no tengo. Me cuesta ser tierna de hombre». Estas reflexiones

son importantes ya que revelaron lo difícil que es asumir en el cuerpo la masculinidad hegemónica y pensar en que este tiene emociones, al punto que estas talleristas las vieron como inexistentes y reclamaron ese juego de masculinidades, esas otras prácticas.

Llamó la atención el tema del baile. En este se representó agresividad de parte de los hombres que se han acercado a las mujeres que participaron en el taller. Sobre esto Gabriela dijo: «Esto sale de la televisión, hay muchos estereotipos en la televisión de Colombia, aquí sí hay un gran irrespeto por el cuerpo». Edwin agregó: «Me llamó la atención que las mujeres tengan el concepto de que en el baile uno pasa restregándose y manoseándolas. Siempre en un baile es así, como que uno quiere rozarse, pero es así, está esa invasión», reconoció.

Alejandra expresó que «la mujer es aparentemente muy segura de su belleza, de su cuerpo, pero no deja de ser un cuerpo que está al capricho del hombre. Se invade el cuerpo de la mujer de modo sistemático y masivo». Todo esto reveló los altos niveles de violencia que los hombres —que se han acercado a las mujeres talleristas— ejercen sobre sus cuerpos, esto se demostró con la ayuda de los ejercicios de improvisación que se realizaron. En este caso Edwin lo reconoció y reflexionó al ver a la mujer representando este tema.

Laura agregó: «El modelo de masculinidad hegemónica es muy vigente, hay hombres absolutamente respetuosos y eso es muy bacán, pero a mí como mujer ese estereotipo machista me molesta porque hay situaciones en las que han estado a punto de pasarse de la raya». Gabriela dijo: «Siempre me pregunto qué sienten los hombres, porque de verdad, en ellos hay una imposición de poder. Hay muchos casos de eyaculación precoz, de impotencia, que ellos no pueden contar o problemas de insolvencia económica, ya que hay unos estándares culturales muy exigentes. No sé cómo siente un hombre, no sé si en realidad sienten. Están demasiado acosados por la imagen de que tienen que ser un papi, ganar plata y de que se te pare siempre, tener un buen polvo. ¿Ustedes sienten alguna presión de ser el prototipo macho? ¿Alguna vez han sentido esa presión por plata, por sexo, por poder, por liderazgo?». Esta reflexión de Gabriela nació desde un sentir real en el escenario y aquí vemos lo valioso del trabajo del taller, que la reflexión de Gabriela nació de un tratar de sentir emocionalmente lo que significa ser hombre.

Edwin dijo: «Cuando uno escribe o piensa en un personaje, ya en la dramaturgia, es interesante que uno empieza a trabajar desde ese estereotipo. Me parece chévere que esto te plantee romper eso, incluso en la actuación». Esta reflexión también nos pareció importante, ya que en cuatro horas de taller se logró dejar la inquietud de qué pasa con la masculinidad dominante, de que esta no es el modelo que ayuda a un crecimiento del hombre y que es necesario explorar, en el mismo escenario, otras posibilidades de masculinidad.

CONCLUSIONES

La idea de realizar un taller en el que se ponga bajo la lupa el tema de la masculinidad hegemónica para luego pensar en nuevas masculinidades despertó inquietud, interés y entusiasmo en las nueve personas que participaron en los talleres de Quito y Bogotá. Preferimos trabajar con números pequeños para aprovechar de mejor forma las observaciones y reflexiones que este taller pudiese generar. Tanto hombres como mujeres descubrieron que la masculinidad hegemónica obliga a habitar un cuerpo incómodo, rígido, que no permite una plena exposición del mundo emocional de los hombres. Fue importante que los participantes llegaran a esta reflexión luego de que en el escenario tomaran conciencia de lo que un hombre siente. Gabriela, en el taller de Colombia, mostró su bloqueo al tratar de sentir como hombre, pues ella no concibe que los hombres puedan sentir; esto fue muy representativo y simbólico.

Fue importante que las mujeres participen activamente en los talleres y que en lo femenino asuman la representación de la masculinidad vigente. Podríamos decir que los cuerpos de las mujeres denunciaron frontalmente la problemática de lo hegemónico y hablaron de la necesidad de una nueva masculinidad, que para ellas les sea más cercana. Los cuerpos de ellas ridiculizaron y caricaturizaron en todo momento la masculinidad vigente. En un primer momento, esta caricaturización fue recibida con humor, pero luego despertó inquietud en los

participantes, puesto que se sintieron incómodos ante esta denuncia, que contenía un mensaje que se podría resumir en: «Necesitamos que ustedes sean distintos». Hay que tomar en cuenta que el espacio teatral permitió que esta ridiculización y caricaturización se tome y pueda observarse como elemento de análisis.

En el taller que se llevó a cabo en la ciudad de Quito, los participantes llegaron a la conclusión de que están poniendo en práctica un modelo de hombre que es sumamente incómodo. Se plantearon preguntas sobre algo que ellos creían que estaba dado y era inmutable: ser hombre. En las discusiones que se abrieron luego del taller se puso a debate la inquietud por dilucidar qué es ser hombre y, de ser el caso, tratar de cambiar algunas prácticas con las cuales reconocieron no estar de acuerdo; entre estas, tener que ser constantemente invasivos en relación con el cuerpo de la mujer.

Durante las jornadas se destacó la denuncia de Guadalupe, para quien el modelo de masculinidad hegemónica ha igualado a todos los hombres, al punto de que ella, quien ha sido abordada cientos de veces por ellos, denunció que todos tienen la misma forma de acercarse y que están desprovistos de recursos ingeniosos. No hay ternura, no hay otra energía que no sea la invasiva de la conquista.

Los talleres sirvieron para abrir puertas. Sin duda fue una forma lúdica que logró que hombres y mujeres lleven a un laboratorio sus actitudes cotidianas y entre todos puedan cruzar miradas que sirvieron para preguntarse si existe la posibilidad de seguir experimentando en el escenario con la masculinidad y proponer al menos una conciliación, un cambio de actitud que abra la posibilidad para experimentar otras masculinidades. De nuestra parte nació la inquietud y la iniciativa de ofertar el taller a la comunidad y que por medio de este se explore a fondo la masculinidad vigente.

El método de improvisación teatral que marca Augusto Boal —y que está basado en los elementos que propone Stanislavski para la formación de actores— se acopló como una buena herramienta. Esto permitió pensar que la técnica de improvisación puede adquirir una utilidad de carácter social. Esta herramienta aplicada en el ámbito de las masculinidades hace reflexionar en la ética de la representación en las artes escénicas. Se debe proponer que el arte escénico, que se ha desarrollado en el seno de un sistema que reivindica la masculinidad

hegemónica, no alimente este modelo y que proponga la representación de esas nuevas masculinidades. Este sin duda sería un aporte interesante desde el arte al debate de las nuevas masculinidades, a la urgencia de jugar con la masculinidad y encontrar otros modelos que permitan una mejor expresión de las masculinidades.

REFERENCIAS

- Badinter, Elisabeth. 1993. *XY. La identidad masculina*. Bogotá: Norma.
- Boal, Augusto. 1997. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular (una revolución copernicana al revés)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- . 2001. *Juegos para actores y no actores*. Madrid: Alba.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brook, Peter. 1989. *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Fausto.
- Calvo, Enrique Gil. 2006. *Máscaras masculinas*. Barcelona: Anagrama.
- Connell, Robert. 1995. «La organización social de la masculinidad». *Cholonautas*. Consultado 25 de enero de 2015. <http://www.letraese.org.mx/georganizacion.pdf>.
- Dillon, Marta. 2012. «Otra masculinidad es posible». *Página 12*. 26 de octubre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7577-2012-10-26.html>.
- Dubatti, Jorge. 2010. «Relectura de August Strindberg y las estructuras del drama moderno: un análisis de La señorita Julia». *Revista del CCC* 8. Consultado 5 de agosto de 2013. <https://www.centrocultural.coop/revista/8/relectura-de-august-strindberg-y-las-estructuras-del-drama-moderno-un-analisis-de-la>.
- Eisler, Riane. 1999. *Placer Sagrado*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- . 2000. *El cáliz y la espada*. Ciudad de México: Pax.
- Esteban, Mari Luz. 2001. *Masculinidades plurales*. Lleida, ES: Universidad de Lleida.
- Estévez, Mayra, Edgar Vega y Santiago Pérez. 2011. *Reacciona Ecuador, el machismo es violencia*. Quito: Comisión de Transición hacia el Consejo de las Mujeres y la Igualdad de Género.
- Forero, Óscar Darío. 2013. «Antropocentrismo, paz y derechos humanos». En *Globalización, paz y derechos humanos*, editado por Programa Andino de Derechos Humanos, 30-8. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / La Tierra.
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2002. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fromm, Erich. 2001. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. 2005. *Verdad y método*. Buenos Aires: Sígueme.

- Giraudó, Silvia, y Patricia Arenas. 2004. *Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino: Antropología, expediciones y fotos*. Tucumán: Museo de América.
- Jung, Carl Gustav. 2009. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- Kaufman, Michael. 1995. *Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Layton, William. 1990. *¿Por qué? El trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Menjívar, Mauricio. 2010. «La masculinidad a debate». *Cuaderno de Ciencias Sociales* 154: 1-102.
- Monfort, Flor. 2013. «Quién soy yo y qué es el hombre». *Página 12*. 21 de junio. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8104-2013-06-23.html>.
- Stanislavski, Konstantin. 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. La Habana: Alarcos.
- Tufró, Lucila, y Hugo Huberman, eds. 2012. *Masculinidades plurales: Reflexionar en clave de géneros*. Buenos Aires: Programa de las Naciones Unidas / Trama.
- Walsh, Catherine, Víctor Vich y Eduardo Restrepo, eds. 2012. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto de Estudios Peruanos.



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

284	Katty Bravo, <i>Brujas y diablos en el corregimiento de Yauyos (1660)</i>
285	Paulo César Gaibor, <i>Criminología mediática y victimología del miedo</i>
286	Iván Viteri, <i>Violencia simbólica y gestión educativa</i>
287	María Belén Garcés Custode, <i>Ecuador: Capitán Escudo y la construcción de la nación</i>
288	Yuri Gómez, <i>Luz y sombra en los Andes: Imagen fotográfica y poder en Martín Chambi y Sebastián Rodríguez</i>
289	Mauricio López, <i>La acción directa y el llamamiento en garantía en la legislación ecuatoriana</i>
290	Rosa Helena Rodríguez, <i>Disputa por la tenencia de tierras ejidales en el Gran Cauca (1857-1886)</i>
291	Juan Pablo Pozo Bahamonde, <i>Estado de derechos y el sistema económico, social y solidario en Ecuador</i>
292	Natasha Montero, <i>El derecho al ocio de los migrantes en Quito: Un enfoque de género</i>
293	David Quintero Ordóñez, <i>Modernización del Ministerio de Relaciones Exteriores ecuatoriano (1988-1992)</i>
294	Andrea Reinoso, <i>Cuerpo, dolor y memoria: Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana</i>
295	Marco Narea, <i>¿Regionalismo poshegemónico o contrahegemónico?: Una revisión de los debates teóricos actuales</i>
296	Ana María Acosta, <i>Comunicación, poder e interculturalidad en la Amazonía sur</i>
297	Marcelo Guerra Coronel, <i>Corte Constitucional: ¿Guardián o dueño de la Constitución?</i>
298	Pablo Tatés, <i>Los tropiezos de la masculinidad</i>

¿Estoy cómodo con mi forma de relacionarme con otros hombres y mujeres? ¿Soy consciente del micropoder que atraviesan mis relaciones y de cómo eso incide en mi masculinidad? Este libro visibiliza la intromisión del poder machista en nuestras relaciones cotidianas; para ello, recoge las memorias de talleres que se realizaron en Quito y Bogotá, donde participaron mujeres y hombres que dejaron aflorar estructuras corporales con las que no estaban contentos. ¿Es posible la práctica de masculinidades en equidad, que reivindiquen derechos y con una posición política antiviolenta? En este trabajo se ensayan respuestas para un nuevo habitar en el cuerpo y nuevas relaciones con el mundo y los otros.

Pablo Tatés (Quito, 1976) es licenciado en Artes Escénicas con especialidad en Actuación (2005) por la Universidad Central del Ecuador (UCE), y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación (2015) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es docente en la Facultad de Artes de la UCE. Es coautor del libro *Con estos zapatos me quería comer el mundo* (2004). Fue periodista de *El Comercio* y *Últimas Noticias*, y analista de política pública en la Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo.



9789942837394