


POÉTICA ACTORAL Y TERRITORIALIDAD DE LOS CUERPOS EN LA AUTOFICCIÓN TEATRAL: EL CASO DE *MANIFIESTO POR AMOR A LOS HOMBRES*

*Acting Poetics and Territoriality of Bodies in Theatrical Autofiction: The
Case of Manifiesto por amor a los hombres*

Mauricio Ramos Yassine* 

RESUMEN

El trabajo busca contribuir a la producción de conocimiento sobre la actuación en el marco del teatro independiente contemporáneo de la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina. Se intenta reconocer los modos en que las territorialidades de los cuerpos de actores y actrices participan en la configuración específica de una obra artística. Para ello, se analiza la puesta teatral *Manifiesto por amor a los hombres*, un espectáculo autoficcional estrenado el 23 de noviembre de 2012 que aborda el tema de la homosexualidad masculina. La obra se trata de un trabajo desarrollado a través de improvisaciones escénicas, donde la construcción ficcional de la obra compromete la biografía del protagonista. Esta modalidad creativa que propicia el cruce entre arte y vida en la figura del *performer* habilita experiencias corporales y actorales disruptivas frente a formas teatrales sostenidas en la ilusión mimético-escénica, a la vez que promueve prácticas de resistencia micropolíticas en un contexto social poco favorable para la diversidad sexual.

Palabras clave: actuación, cuerpo, autoficción, territorialidad, teatro.

ABSTRACT

The work seeks to contribute to the production of knowledge about acting in the context of contemporary independent theater in the city of San Miguel de Tucumán-Argentina. We try to recognize the ways in which the territorialities of the actors' and actresses' bodies participate in the specific configuration of an artistic work. For this purpose, we analyze the theatrical production *Manifiesto por amor a los hombres*, an autofictional show premiered on November 23, 2012, which addresses the issue of male homosexuality. A work developed through scenic improvisations, where the fictional construction of the play compromises the personal biography of the protagonist. This creative modality that favors the crossing between art and life in the figure of the performer enables disruptive corporal and acting experiences against theatrical forms sustained in the mimetic-scenic illusion, at the same time that promotes practices of micropolitical resistance in a social context that is not very favorable to sexual diversity.

Keywords: performance, body, autofiction, territoriality, theater.

1. Introducción

En los últimos años, la historiografía y la teoría teatral argentina han registrado una proliferación de estudios sobre la «actuación», a través de la producción de saberes rigurosos que dan cuenta de las problemáticas desarrolladas por los actores y las actrices para abordar su

* San Miguel de Tucumán, República Argentina. Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad Nacional de Tucumán (INVELEC-CONICET-UNT). Licenciado en Teatro y licenciado en Ciencias Políticas. Correo electrónico: mauricioramosyassine@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2508-017X>
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v48i2.60358>

Recepción: 28/8/2023 Aceptación: 12/12/2023



trabajo en los procesos de creación escénica (Mauro, [2011](#) y [2014](#); del Mármol, [2016](#); Pessolano, [2018](#); Telles y Carreira, [2023](#); entre otros). En este contexto, nos proponemos investigar las particularidades de estas problemáticas en el marco de una coordinada territorial específica y distinta: el teatro independiente contemporáneo de la ciudad de San Miguel de Tucumán, ubicada al norte del país.

En el marco de la diversidad de enfoques y teorías abocadas al estudio del teatro y la actuación, las incipientes investigaciones están orientadas a reflexionar sobre un objeto-problema específico: los modos en los que las condiciones de territorialidad de los cuerpos aportan a los procesos poético-actorales, a través de procedimientos de creación escénica flexibles que se centran en el trabajo actoral. En tal sentido, se intenta reconocer la manera en que la subjetividad de actores y actrices repercute en la construcción de una obra teatral, mediante instancias de improvisaciones escénicas.

Subyace a esta problemática una hipótesis que orienta la presente investigación: los procedimientos de creación actoral, mediante instancias de improvisación que comprometen el cuerpo de los actores y actrices en la escena, habilitan el despliegue de la encrucijada histórico-cultural con la que se han nutrido sus corporalidades (Dubatti, [2020](#), p. 20). Se trata de procesos creativos que ponen en valor a la acción actoral como acontecimiento inmanente y efímero, y disputan la concepción del teatro como un hecho conformado previamente por fuera de la escena y, por lo tanto, controlable (Mauro, [2011](#)). De esta manera, la configuración poética de la obra se vuelve permeable a determinados constructos de territorialidad y subjetividad.

Asimismo, aquí interesa estudiar la autoficción teatral, en tanto se inscribe dentro de estas formas de composición. Una modalidad de creación que compromete elementos biográficos (reales) e imaginarios (ficionales) del artista en la construcción de la escena. Para avanzar en este sentido, se ha seleccionado un caso de estudio: la obra teatral *Manifiesto por amor a los hombres* del grupo independiente tucumano Recovecos. Se trata de un teatro de autoficción unipersonal, presentado en la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina, que aborda el tema de la homosexualidad a través del recorrido por la vida de un joven gay del norte del país. La construcción escénica se llevó a cabo mediante un proceso de creación colectiva y cuenta con



un texto dramático, que fue escrito con posterioridad al armado y presentación de la pieza teatral. Respecto al diseño espacial, la puesta se trabajó desde una disposición «a la italiana», o de frontalidad entre el espacio del actor y el de expectación, a la vez que la escena fue poblada de objetos (ropero/santuario, alfombra de césped, pizarra electrónica y televisor) que contribuyeron al desarrollo del relato ficcional. Fue un espectáculo protagonizado por el actor Facundo Vega Ancheta y dirigido por la teatrística Patricia García. En palabras de sus creadores:

Manifiesto por amor a los hombres es un teatro autoficcional que aborda la condición gay en una alegoría sobre la libertad. Un actor en escena, desnuda su mundo interior, sus miedos y deseos, invitando a los espectadores a ser parte de un Manifiesto sobre la libertad. (*Un manifiesto de amor por los hombres*, [2013](#), párr. 3)

Ahora bien, el estudio sobre el teatro, y particularmente la actuación como acontecimiento, plantea un desafío metodológico. Jorge Dubatti ([2007](#)) sostiene que el acontecimiento teatral está compuesto tanto por experiencia como por lenguaje, y existen zonas de la experiencia (lo *no-percibido* y *no-hablado*) que se cuelan entre las estructuras del lenguaje, impidiendo a este último dar cuenta de aquellas. A su vez, por tratarse de un acontecimiento convivial (cuerpos presentes en la misma coordenada espaciotemporal), el teatro es efímero y, por lo tanto, imposible de reconstruirse en su dimensión presente. En esta línea, la práctica de la actuación, en tanto acción física o físico-verbal productora de acontecimiento, participa de esta condición efímera y experiencial del arte teatral. En ella se involucran además de la dimensión material del cuerpo, ciertas intensidades y energías, que la antropóloga Mariana del Mármol ([2016](#)) ha trabajado desde la categoría de «afectos», y exceden las posibilidades de aprehensión por parte de los discursos lingüísticos.

Frente a la disyuntiva que plantea nuestro objeto de estudio, se intenta analizar la obra *Manifiesto por amor a los hombres* a partir de una diversidad de elementos que permitan acercarse de la manera más permisible a la experiencia escénica en cuestión, para reconocer cómo determinados componentes culturales y personales de la biografía del actor participan en la configuración poética de la obra. Para ello se seleccionaron las siguientes fuentes de trabajo:

- 1) el texto de la obra, escrito *a posteriori* de su construcción escénica; 2) registro audiovisual y



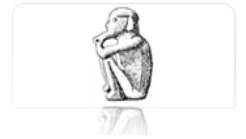
material fotográfico; 3) publicaciones periódicas sobre el espectáculo; 4) entrevistas en profundidad a la directora y al actor de la propuesta escénica; 5) nuestros registros observacionales en calidad de espectador-participante del acontecimiento convivial¹ de la obra, en tres ocasiones diferentes (una función de la temporada 2013 en la Sala teatral La Soderia, la presentación en el Centro Cultural Virla de la ciudad de San Miguel de Tucumán —en el marco de la 1º Fiesta de Teatro por los Derechos Humanos 2014— y un fragmento de la obra presentado en el año 2019 en la Sala Luis Franco, en el marco de la celebración de los 30 años del taller actoral de dicho espacio).

En efecto, nuestro trabajo se estructura a partir de la construcción de un marco teórico donde se articulan los conceptos de actuación, cuerpo y territorialidad, con el objetivo de situarnos en un enfoque que permita reflexionar sobre el objeto de estudio. Recurrimos a una breve descripción de la obra *Manifiesto por amor a los hombres* para orientar al lector respecto a las principales características del espectáculo, y desarrollamos a su vez, las nociones de *autoficción* en general (Casas, [2012](#)) y de *autoficción teatral* en particular (Tossi, [2017](#)); esta última es entendida como una modalidad de creación escénica que permite comprender la forma en que se configura ese espacio intermedio y pendular entre la escena y lo biográfico, manifestada en el cuerpo del actor. En este marco, analizamos el eje arte-vida desde los aportes de Francisco Lemus ([2021](#)), puesto que constituye una variable significativa para pensar la fuerza política de la obra desde la tarea actoral.

2. Orientaciones teóricas

La actuación en tanto práctica artística escénica ha sido relegada dentro de la historia del teatro a una perspectiva que subordina la tarea del actor/actriz a las prescripciones contenidas en el texto dramático o a los lineamientos de la dirección teatral. La investigadora Karina Mauro ([2011](#)) sostiene que en la tradición teatral de Occidente ha prevalecido una

¹ Dubatti ([2007](#)) plantea que el «acontecimiento convivial» constituye uno de los momentos fundamentales para la existencia del acontecimiento teatral, en la medida que requiere de la reunión presencial de artistas, técnicos y espectadores en un mismo tiempo y espacio.



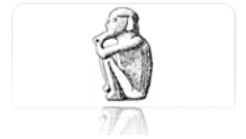
dimensión transitiva de la representación que procura supeditar el trabajo actoral al sentido discursivo formulado por la trama de la obra, establecida previamente y por fuera de la práctica escénica. Es decir que la acción actoral consistiría en sustituir la acción del personaje (construcción discursiva creada por el dramaturgo), a la vez que la acción narrada o trama de la obra se ubicaría por encima de la tarea actoral.

Sin embargo, Mauro (2011) plantea que la acción actoral posee en sí misma carácter de acontecimiento. Debido a su cualidad de acción realizada, la actuación se presenta en su condición inmanente, en tanto es inherente a sí misma y en su condición indeterminada, por cuanto se produce en el aquí y ahora de su ejecución. De este modo, la acción actoral como acontecimiento no puede ser invisibilizada por completo en la acción narrativa y la práctica actoral emerge como un elemento disruptivo que no se encuentra sometido del todo a los mandatos de la trama. Es entonces el cuerpo del actor/actriz el que, por la singularidad de su presencia y vitalidad, configura aquel elemento disruptivo que no se atiene de forma acabada al imperio de los discursos externos a la escena. Al respecto, la autora afirma:

Así como toda acción, la actoral desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace y sin espejo que la represente, por lo que carece de una imagen de sí misma tal como la que brindaría la escritura (por eso el teatro es un hecho vivo y también efímero). (Mauro, 2014, p. 144)

Este enfoque sobre la actuación puede inscribirse en los lineamientos de la filosofía del teatro de Jorge Dubatti (2007; 2011), quien define el arte teatral como acontecimiento singular que por su medio expresivo funda una zona de experiencias materiales y de subjetividades dinámicas, conformadas al mismo tiempo por componentes semióticos y por factores indecibles. La experiencia instala una zona de inefabilidad dentro de la escena, la que, por su condición efímera e irrecuperable, trasciende los alcances de los discursos externos a la misma (textos dramáticos, metodologías de trabajo, directivas y propuestas pedagógicas). Entonces, lo que ocurre en la escena no puede ser aprehendido en su totalidad por el lenguaje.

Para Dubatti (2007), el medio expresivo por el que acontece el teatro es el conjunto de acciones físicas y físico-verbales del cuerpo del actor/actriz ante otro que observa/especta. Es



así que ubica al trabajo actoral en el centro de la práctica escénica, en tanto se encarga de la producción de entes poéticos² (*poiesis*) a través de las acciones corporales del actor/actriz: «El teatro es acontecimiento corporal empírico en acto» (Dubatti, [2007](#), p. 34).

De esta forma, a partir de los aportes de Mauro ([2011](#), [2014](#)) y Dubatti ([2007](#), [2011](#)) aquí se entiende por *actuación* a un fenómeno artístico producido por un sujeto en situación creativa que se posiciona como actor/actriz ante la expectación de otro sujeto que justificará su desempeño como tal. Es la fuente en la que se suscita lo específicamente teatral. En este marco, la actuación se inscribe en la construcción/configuración de comportamientos en situación de representación organizada, según la definición del director y teórico teatral Eugenio Barba y Nicola Savarese ([1990](#)).

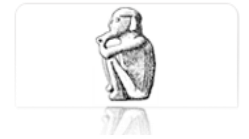
En esta perspectiva sobre la actuación, las acciones corporales contribuyen a los procesos de *poiesis*, al generar puntos de complemento, fuga o alternancia con los dispositivos narrativo-literarios de la escena, o sea, se consolida el cariz autónomo del teatro frente a la hegemonía del texto literario³ y, a su vez, conduce a indagar en la centralidad que ocupan los cuerpos en la praxis actoral.

El estudio tardío de los cuerpos por parte de las ciencias sociales se debió al predominio del paradigma racionalista y del dualismo cartesiano en la modernidad occidental, un enfoque que distingue entre la condición material (cuerpo) e inmaterial (alma, mente) de los seres humanos, privilegiando esta última por sobre la primera. De este modo, por mucho tiempo las ciencias sociales omitieron el abordaje de los cuerpos como objeto de estudio, en tanto lo consideraban un campo específico de las ciencias naturales (Le Breton, [2002](#); Citro, [2010](#); del Mármol, [2016](#))

En la segunda mitad del siglo XX, principalmente a partir de la década de 1970, comenzaron a aparecer los primeros estudios antropológicos y sociológicos sobre el cuerpo.

² Dubatti ([2007](#)) plantea que mediante el principio de *negación radical del ente real* se promueve el advenimiento del ente poético, que funda un régimen de alteridad con reglas distintas al régimen de experiencia cotidiano. De esta manera, la *poiesis* es el factor que otorga la condición artística a las acciones desarrolladas en escena.

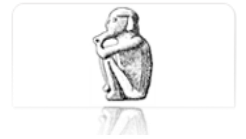
³ Los procesos de autonomía del arte teatral respecto de las concepciones literarias de la escena inician a finales del siglo XIX, con la aparición y sistematización de la figura del director teatral; luego, en el marco de las vanguardias históricas y de las neovanguardias del siglo XX, este proceso obtiene diversas instancias de consolidación. Precisamente, en este devenir histórico inscribimos los enfoques de la actuación en perspectiva convivial y corporizada (o *embodiment*).



Desde entonces se puede distinguir dos tendencias respecto al desarrollo de los saberes sobre el cuerpo en las ciencias sociales. En un primer momento surgen aquellas teorías que, suscriptas en las corrientes estructuralistas y posestructuralistas, abordan el cuerpo como una construcción social, es decir, un sustrato donde se inscriben los sistemas simbólicos socialmente compartidos (del Mármol, [2016](#)). En este sentido, los trabajos de Foucault constituyen una de las principales referencias de esta tendencia, en la medida en que observa «el modo en el que los discursos sociales operan en la construcción y legitimación de determinadas representaciones del cuerpo, así como sus formas de disciplinamiento, regulación y control» (del Mármol, [2016](#), p. 28). Se trata, por lo tanto, de la dimensión «construida» de los cuerpos.

Más adelante, a partir de los años 90, emergen trabajos que enfatizan el carácter productivo, experiencial y transformador de los cuerpos, a través de la praxis corporal. En esta línea se ubica Thomas Csordas ([2015](#)), que destaca los aportes de la fenomenología para desarrollar el paradigma del *embodiment*/corporalidad. Se alude a una propuesta metodológica que entiende al cuerpo como sustrato existencial de la cultura, la condición existencial fundamental de la que se parte para avanzar en la comprensión de la cultura. Así, se desarrolla el concepto «modos somáticos de atención», el cual se orienta a prestar atención al conjunto de sensaciones y reacciones que atraviesan los cuerpos, en tanto sujetos productores de conocimiento, incluso, durante la tarea de investigación, ya que desde los vínculos que se establecen con otros sujetos es posible detectar algo sobre el mundo y sobre quienes nos rodean (del Mármol, [2016](#), pp. 30-31). En suma, se pone en valor la dimensión «constituyente» de los cuerpos.

Estas dos tendencias o formas de abordar el cuerpo, lejos de contradecirse, pueden complementarse. En esta línea trabaja del Mármol, quien valiéndose de una propuesta de articulación planteada por Silvia Citro (del Mármol, [2016](#)), explica que si bien las experiencias corporales pueden leerse a la luz de los significantes socioculturales inscritos en los cuerpos (*cuerpo construido*), no significa que dichas experiencias estén totalmente reducidas a esos discursos, sino que las prácticas corporales revisten también una capacidad creadora que le brinda cierta autonomía frente a la omnipotencia del lenguaje (*cuerpo constituyente*). Por lo



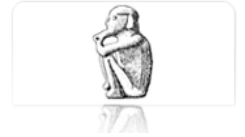
tanto, estos encuadres reconocen la condición material-simbólica de la corporalidad, al afirmar la siguiente postulación:

A lo largo de diversos trabajos he intentado mostrar que la articulación dialéctica entre las perspectivas posestructuralistas –focalizadas en las genealogías de los cuerpos y las articulaciones ideológico-políticas de las que son objeto- y aquellas del *embodiment* –centradas en la agencia de las corporalidades actuales- permite dar cuenta de las prácticas como acciones corporizadas significantes que involucran disposiciones o hábitos (a la manera de una memoria cultural corporizada), los cuales, no obstante, pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuales de la existencia intersubjetiva (Citro, [2010](#), p. 55).

En este sentido, intentamos trabajar sobre el fenómeno de la actuación como acciones corporales o prácticas corporizadas inscriptas dentro del paradigma del teatro como acontecimiento que, a partir de determinados discursos internalizados en el cuerpo de actores y actrices, producen experiencias artísticas singulares (producción de *poiesis*) mediante el trabajo actoral. Un procedimiento que permite evidenciar cómo se manifiesta en la puesta teatral aquella territorialidad con la que cargan los cuerpos.

Tomamos la noción de *territorialidad teatral* propuesta por Dubatti ([2020](#)), quien la entiende como un espacio construido a través de procesos de subjetivación y dinámicas relacionales, que se encuentra en constante transformación. El acontecimiento teatral cuenta con dos factores que promueven su permanente territorialidad: el cuerpo y el convivio. Los cuerpos de los actores y espectadores en convivio (reunión de cuerpos presentes) promueven procesos de subjetivación a través de las relaciones específicas que se generan durante el desarrollo de la obra, lo que la vuelve irreplicable y singular.

Dubatti plantea que, a diferencia de otras prácticas artísticas mediatizadas por dispositivos tecnológicos («tecnovivio»), el teatro no se puede desterritorializar. Para entender esta premisa, el autor explica que dentro de la paradoja territorialización/desterritorialización en las obras de arte, los procesos de desterritorialización hacen referencia a la creación de *poiesis* o «mundos-otros» con sus particulares lógicas de funcionamiento; que por el principio de



«negación del ente real», se distinguen del régimen de la experiencia cotidiana. En efecto, más allá de esta condición, común a diferentes disciplinas artísticas, es posible discriminar entre: 1) «prácticas territorializadas» que exigen la presencia de artistas y espectadores en las mismas coordenadas espaciales y temporales para la producción de la obra de arte (artes escénicas), y 2)- «prácticas desterritorializadas», que producen un espacio virtual, por medio del que se establecen los vínculos socio-comunicacionales entre creadores y espectadores, como en el caso del cine y la literatura donde la experiencia «expectatorial» se encuentra mediatizada por dispositivos tecnológicos: la pantalla y el libro respectivamente (Dubatti, [2020](#)).

Entonces, la creación de entidades poéticas o «nuevos mundos» ficcionales en el teatro constituye solo una instancia de desterritorialización en el marco de una práctica territorializada. Esto es así, puesto que la construcción de *poiesis* en el acontecimiento teatral depende del trabajo corporal de actores y actrices, a la vez que los cuerpos poseen «la capacidad de portar consigo las territorialidades con las que se identifica[n] y se ha[n] nutrido culturalmente» (Dubatti, [2020](#), p. 20). Por lo tanto, la construcción de *poiesis* se entiende solo como una dimensión desterritorializada del acontecimiento, el que es esencialmente territorial.

A la luz de este recorrido teórico se analizará la obra teatral *Manifiesto por amor a los hombres*, haciendo foco en la propuesta actoral en tanto acción corporalizada que, entre otras características, irradia una determinada territorialidad en la producción de un acontecimiento poético singular. Para esto, nos valdremos de dos variables conceptuales que nos permiten abordar la particularidad de esta propuesta escénica en relación con el problema delimitado. Nos referimos a la *autoficción* como modalidad de creación escénica específica y, a su vez, al eje *arte-vida* como práctica de resistencia política que atraviesa el trabajo actoral de esta pieza teatral.

3. *Manifiesto por amor a los hombres:* la escena autoficcional

Manifiesto por amor a los hombres es un trabajo escénico del grupo teatral independiente *Recovecos*, perteneciente a la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina. Se



estrenó en el año 2012 y contó con tres temporadas que se extendieron hasta el año 2014. La obra fue presentada en la Sala Luis Franco y en La Soderia, Casa de Teatro, ambos espacios de teatro independiente ubicados en dicha ciudad. Contó con la actuación de Facundo Vega Ancheta⁴, dirección de Patricia García⁵, y asistencia de dirección de Damián Carabajal.

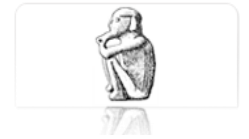
El campo escénico de San Miguel de Tucumán se caracteriza por contar con una cantidad relevante de propuestas artísticas de variadas tendencias estéticas y poéticas, lo que lo ubica como un polo teatral en la región del Noroeste argentino. Así, por ejemplo, en el período comprendido entre los años 2000 y 2019, se registró la presentación de un número variable de entre 60 y 100 espectáculos anuales en la ciudad, la mayoría provenientes del circuito independiente local (Salas Tonello, [2021](#)). En este contexto, Patricia García y Facundo Vega Ancheta fueron construyendo su recorrido profesional, mediante la formación y participación en diferentes actividades (actuación, dirección, docencia, gestión e investigación) y espacios de trabajo (independientes y oficiales) que afianzaron su lugar en la escena local.

En una entrevista, el actor cuenta que *Manifiesto por amor a los hombres* surge a partir de su interés por realizar un unipersonal que se encuentre atravesado por la temática gay, desde su propia experiencia e historia de vida como varón cis-homosexual (F. Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022). Una problemática sobre la que venía indagando mediante diferentes lecturas académicas y poéticas referidas al universo LGTBIQ+.

Patricia García relata en una entrevista, que aceptó el ofrecimiento de F. Vega Ancheta para dirigir el proyecto y ambos comenzaron a trabajar en el año 2011. El proceso de creación contó con cuatro etapas de construcción colectiva. El primer momento consistió en un «trabajo de mesa», caracterizado por la búsqueda de material bibliográfico que abordase la temática gay (cuentos, novelas, textos dramáticos, ensayos teóricos y artículos académicos) y extensas charlas sobre los trazados biográficos e intereses estéticos de Facundo Vega Ancheta. Una

⁴ Facundo Vega Ancheta es licenciado en Teatro, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Actor del Teatro Estable de la provincia e integrante del grupo independiente Recovecos. Ha trabajado como actor en varias propuestas escénicas de la provincia: *Piel de chancho* (2014), *Amiaire* (2018), *Hotel capricornio* (2021), *Pudor en animales de invierno* (2023), entre otras.

⁵ Patricia García es magíster en Teatro y licenciada en Teatro. Se desempeña como profesora titular de la cátedra Práctica de la Actuación II de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente dirige el grupo Recovecos y ha recibido numerosas distinciones por su labor artística en dirección escénica, en obras como: *Los corderos* (2001), *Todo cerca* (2014), *Piel de Chancho* (2014), *Amiaire* (2018), entre otras.



segunda etapa la destinaron a la «puesta del cuerpo» en situación de creación escénica; partieron de la integración de las distintas textualidades abordadas durante el «trabajo de mesa», organizado según pautas mínimas de improvisación para generar situaciones teatrales. Durante las improvisaciones se propuso incorporar como procedimiento dramático el cruce entre la biografía del actor y las referencias indagadas durante las instancias reflexivo-temáticas.

La tercera fase consistió en la organización del material escénico encontrado a partir de las improvisaciones, mediante un proceso de selección y montaje; para llegar finalmente a la última etapa, que consistía en la presentación del espectáculo ante público. La obra se estrenó el 23 de noviembre del año 2012 (P. García, comunicación personal, 21 de octubre de 2022).

En términos generales, el relato de la obra consiste en la celebración del cumpleaños de Facundo (el actor trabaja con su propio nombre para la construcción ficcional o personaje que lleva a cabo), donde los espectadores son invitados a participar del festejo. Facundo pide dejar una butaca vacía porque se encuentra a la espera de un invitado especial que no llegará nunca y se develará al final de la pieza: se trata de su padre.

Durante el desarrollo de la puesta encontramos dos procedimientos que rompen con las estructuras características del teatro sostenido en la ilusión mimético-escénica. Por un lado, Facundo da cuenta y trabaja con la presencia de los espectadores, quienes al entrar a la sala participan del acontecimiento teatral en calidad de «invitados de la fiesta». En toda la obra el *performer* se dirige al público y en algunas ocasiones se comunica con ellos. De esta manera, el montaje cuestiona el artificio realista de la «cuarta pared», o sea, la separación concreta entre la ficción y el lugar de expectación. Por otro lado, el desarrollo de la obra consiste en una serie de sucesos organizados en escenas que abordan diferentes problemáticas referidas al universo gay, contenidas en el mencionado núcleo isotópico: el cumpleaños de Facundo. La organización de estas escenas no sigue un orden cronológico, sino que se trata de fragmentos independientes, con relativa autonomía en la estructura dramática integral. De este modo, la propuesta produce un quiebre con la estructura lineal del relato o unidad aristotélica (inicio-nudo-desenlace), con el fin de ofrecer un constructo hermenéutico abierto a los «horizontes de expectativa» (Jauss, [1992](#)) de un restringido pero heterogéneo público tucumano.



4. La *poiesis* actoral con base en la autoficción

Desde que Serge Doubrovsky propuso el término *autoficción* en el año 1977, los debates gnoseológicos sobre las condiciones de posibilidad de esta noción en los estudios literarios y artísticos han obtenido, a la fecha, un profuso desarrollo (cfr. Alberca, [2007](#); Pozuelo Yvancos, [2010](#); Robin, [2002](#); entre otros). Por ejemplo, Vicent Colonna ([2012](#)) distingue cuatro categorías de autoficción, clasificadas según el lugar que ocupa el autor/escritor en el texto: 1) autoficción fantástica, donde el autor ocupa un lugar central, pero transfigura su identidad en el marco de una historia irreal (p. 85); 2) autoficción biográfica, en la que el escritor es el protagonista de una historia verosímil que se construye por fabular su existencia a partir de datos reales (pp. 94-95); 3) autoficción especular, donde el autor no ocupa un rol protagónico en la obra, sino que puede intervenir (hacerse presente) a través de una reflexión metaliteraria (p. 103), y 4) autoficción intrusiva, en la que el escritor no se desdobra en un personaje, se mantiene al margen de la trama, y compromete su voz a través de comentarios y digresiones sobre los hechos relatados (p. 115).

Frente a la extensa y compleja plataforma teórica referida al tema, en este artículo particularizamos sobre los aportes generales de Ana Casas ([2012](#)), quien ubica a estas discusiones en el marco de una crisis de lo representacional o «crisis de contrato mimético» (p. 14). De manera puntual, la investigadora afirma:

[...] la autoficción lleva al extremo alguno de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización. (pp. 33-34)

En la misma línea, la autora sostiene que las nociones de «ambigüedad» e «hibridismo» son inherentes al concepto de autoficción. En este sentido, la ambigüedad viene dada por la



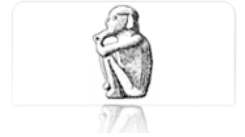
oscilación entre la convención novelesca y el pacto autobiográfico en el vínculo autor/receptor, mientras que el hibridismo emerge de la combinación de rasgos reales y ficcionales en la trama de la obra (Casas, [2012](#)).

En las indagaciones sobre la autoficción escénica, resultan relevantes los aportes del dramaturgo y director Sergio Blanco, quien propone un decálogo de las funciones que se activan durante la creación de sus propuestas teatrales autoficcionales. Según el autor, toda obra autoficcional conlleva un proceso de transformación que implica un acto de alteración de la realidad, ya que «en cierta manera, la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo» (Blanco, [2018](#), p. 58). De esta forma, el «yo» que emerge en la obra mediante «mecanismos de poetización», es forzosamente diferente a la referencia original: «Lo que quiero decir con esto es que la ficción se encargará siempre de correr todo un poco de lugar» (Blanco, [2018](#), p. 65).

Para abordar un posible perfil teórico de este concepto en nuestra disciplina, nos apoyaremos en los aportes del investigador Mauricio Tossi, quien analiza las condiciones de posibilidad de la «autoficción performativa» desde su configuración poética y perspectivas estético-políticas. Para el autor, esta estrategia de creación escénica responde a específicos cambios histórico-actorales:

En suma, las teorías del teatro moderno configuraron un paradigma actoral sin precedentes en la historiografía del arte dramático. En este paradigma se condensaron tres aspectos centrales (Ruiz, [2012](#), pp. 522-530): primero, la conciencia y el entendimiento de que toda técnica actoral está en función de determinados principios estéticos y ético-ideológicos; segundo, el descubrimiento de estrategias metodológicas comunes e interculturales que develan complejos sistemas de significación y comunicación; y tercero, la potencialidad creativa del cuerpo del actor como matriz generativa del fenómeno escénico. (Tossi, [2017](#), p. 61)

En correlación con estos postulados y procesos, podemos reconocer que la labor compositiva de *Manifiesto por amor a los hombres* se llevó a cabo a través de una «dramaturgia de actor», una instancia poética en la que el trabajo de la actuación opera como un dinámico



vector narrativo, en el cual condensa y desplaza múltiples polos de discursividad escénica (cuerpo, voz, texto, entre otros). Puntualmente, en el caso que analizamos, el *performer* o, denominado por Tossi (2017, p. 70) como un «actuante autoficcionario» (actor/dramaturgo/personaje), construye su relato dramático mediante improvisaciones basadas en pequeñas anécdotas (abordadas durante el trabajo de mesa) que, por ejemplo, sirven como núcleos de referencia y vectorización para la acción. En un primer momento el proceso fue desordenado, se trabajó desde la biografía y corporalidad del *performer* para generar situaciones que se iban configurando a partir del diálogo entre las acciones del actor y los materiales⁶ escénicos.

Vega Ancheta comenta que «la obra se fue armando sola». Si bien luego de las improvisaciones se recurrió a un trabajo de selección y montaje de materiales en conjunto con la dirección, las instancias de creación fueron abiertas y flexibles con el propósito de que el actor pueda trabajar desde su propia corporalidad e historia personal, sin estar sujeto a textos dramáticos o metodologías de trabajo codificadas que impidan el despliegue de su singularidad actoral (Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022).

Ahora bien, enfocándonos en los procedimientos actorales específicamente autoficcionales, Tossi (2017) toma el concepto de «multiestabilidad perceptiva» de la investigadora Erika Fischer-Lichte, para explicar el vínculo actor/personaje en este tipo de prácticas escénicas. Se trata aquí de un salto y una oscilación de la percepción sobre la figura del actuante, un proceso de ambigüedad en el que no hay precisión respecto a si en la escena, se observa a un yo biográfico o a una construcción ficcional.

Al respecto, Vega Ancheta comenta que durante el proceso creativo de *Manifiesto por amor a los hombres* él mismo se encontraba atravesado por esta ambigüedad o «multiestabilidad» durante el trabajo actoral. En la entrevista realizada, afirma:

Aparecían más dudas que certezas. Me preguntaba quién es el que está actuando. Soy yo,

Facundo, que está contando una historia; o en algunos momentos soy un personaje que se

⁶ En línea con lo que plantea Karina Mauro (2014), entendemos por materiales a la multiplicidad de elementos, circunstancias y eventos con los que el/la actor/actriz establece un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación.

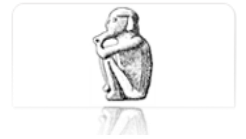


llama Facundo. Siempre tenía la duda de quién era el que estaba en escena. (F. Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022)

Tossi (2017), con apoyo conceptual en la filosofía del teatro (Dubatti, 2014), establece que la experiencia de la multiestabilidad perceptiva es estimulada por los tres relatos de la actuación: el relato de la presencia física, el relato del trabajo y el relato de la poesía; los que se corresponden con el cuerpo natural-social del actor, el cuerpo afectivo y el cuerpo poético respectivamente. En efecto, para fundamentar los vaivenes perceptivos y semánticos que lo autoficcional genera en la escena, parte de un cuerpo natural-social compuesto por las marcas biológicas e histórico-personales del actor/actriz, que pueden leerse como la territorialidad que carga el cuerpo productor del relato de la presencia física. Este relato constituye la matriz necesaria para la emergencia del relato del trabajo, donde el accionar del actor/actriz instaura un cuerpo afectado. Al respecto, dice: «Esta fase intermedia implica el atravesamiento o la incrustación de la teatralidad en la carne del actor, es la laboriosidad poética del *performer* para generar el salto ontológico hacia el mundo-otro de la escena» (Tossi, 2017, p. 67). Por lo tanto, el cuerpo afectado evidencia los diversos procedimientos teatrales utilizados y promueve la desterritorialización parcial del cuerpo del actor/actriz. De allí emerge un cuerpo poético, un cuerpo ficcional, que coloca el relato de la poesía para construir esa entidad poética nueva y distinta a la realidad. Así, ese cuerpo poético, construye *poiesis*, donde perduran algunas marcas de aquel primer cuerpo natural-social. Por ende, como mencionamos previamente, la territorialidad en el teatro es permanente e insoslayable.

La autoficción puede establecerse por diferentes recursos autorreferenciales, como la «biografía dramatizada» que caracteriza a nuestro caso de estudio. Aquí el *performer* del relato (también dramaturgo) concebido a partir de fuentes biográficas, configura un imaginario-otro sobre su propio yo, que se asocia a la premisa «solo siendo otro, soy yo» (Tossi, 2016, p. 39)

En esta línea, Tossi (2017) reconoce cuatro condiciones de posibilidad que contribuyen a la producción de autoficción en el teatro. En primer lugar, resalta la relevancia de actores y actrices en la elaboración de los discursos escénicos, un lugar que había sido históricamente asignado a la figura del autor y director teatral. Esta condición se hace evidente en el presente

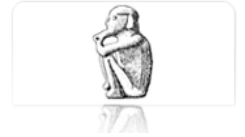


caso de estudio a partir de un proceso creativo que, mediante instancias de improvisación escénica, trabaja con los datos biográficos del *performer* y construye en paralelo, la trama de la obra.

Luego, menciona la «perlaboración» del trabajo del actor autoficcionario, que consiste en el quiebre de la ilusión biográfica sobre una identidad cerrada y permanente del *performer*. Por el contrario, el actor desarrolla la escena a partir de la selección y montaje de determinados fragmentos yoicos, que se organizan y poetizan de forma colectiva, en diálogo con las intervenciones de otros creadores que participan del proyecto teatral (Tossi, [2017](#)). En este sentido, la obra analizada surge desde la selección y organización de diferentes fragmentos escénicos correspondientes a los trazados biográficos del actor, que se poetizaron mediante el uso de recursos escénicos (relatos, canciones, coreografías y videos de internet) y referencias literarias que aluden al tema de la homosexualidad. Las instancias de creación escénica fueron abordadas conjuntamente por la directora y el actor de la obra incorporando, además, a especialistas de la voz y el cuerpo, que ayudaron con el armado de la puesta. Es decir que, el compromiso poético de la obra fue asumido grupalmente propiciando, de esta manera, la deconstrucción del «yo» del actor en relación con los aportes de «otros».

Sumado a esto, la ambigüedad entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, y el advenimiento de la figura del «fantasma», producto de la oscilación entre lo biográfico del actor y la corporización del personaje; constituyen las últimas dos condiciones de posibilidad, íntimamente vinculadas con la experiencia de la «multiestabilidad perceptiva» (Tossi, [2017](#)) que venimos desarrollando. Al respecto, la imbricación entre la escena y la vida del actor propicia la emergencia del «fantasma» como figura autoficcional, que se consolida en ese nuevo espacio liminal y alternativo que atraviesa toda la obra.

Desde el inicio al final de la puesta, *Manifiesto por amor a los hombres* desarrolla una «dramaturgia de actuación» que promueve el surgimiento del «fantasma» en la figura del actor, y su correlativa «multiestabilidad perceptiva» en la experiencia receptiva de los espectadores. ¿Estamos realmente habilitados como espectadores, a participar de los festejos del cumpleaños de Facundo?, ¿son verídicos los sucesos que narra el protagonista sobre su vida?, ¿quién

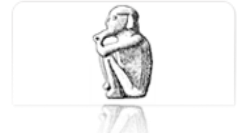


ocupará la butaca que ha quedado vacía?, ¿se trata acaso de otro espectador que aún no ha llegado a la función, o es solo un invitado imaginario que contribuye con la trama de la obra? Cuando al final de la puesta, Facundo devela que el asiento vacío estaba reservado para su padre ¿no se confronta quizás, con otro fantasma biográfico, que se traduce en la ausencia/presencia de su progenitor? Estos son algunos de los interrogantes que emergen durante el desarrollo de la obra y configuran un punto de partida para indagar en las condiciones de posibilidad autoficcionales y la «multiestabilidad perceptiva» que caracteriza a la pieza teatral.

Para ejemplificar estos fenómenos, recurriremos al trabajo de la escena IV de la obra: *La crisálida*. En esta escena el protagonista se encuentra semidesnudo de espaldas al público iluminado por una tenue luz roja; mientras realiza movimientos sutiles y delicados con su espalda y brazos, como si se tratara del aleteo de una mariposa. Suena de fondo una música de la película *Un chant d'amour* (Una canción de amor) de Jean Genet (1950), medimetroaje francés que aborda el tema de la homosexualidad. Mientras tanto Facundo recita un texto científico que explica el proceso que realiza una oruga para convertirse en mariposa. Un relato metafórico respecto de la «salida del closet», término utilizado para aludir al momento en que las personas LGTBIQ+ comparten su orientación sexual o identidad de género con su entorno social.

Con estos datos, analizaremos la forma en que los cuerpos y relatos de la actuación descriptos arriba se hacen presente en el trabajo actoral del *performer* para construir esta escena. En primer lugar, partimos del cuerpo natural-social del actor donde además de su fisicidad está involucrada su biografía, su subjetividad como varón cis-homosexual, que es también la parte de su identidad que busca llevar a escena. Aquí se manifiesta el relato de la presencia física, que se irá transformando en el relato del trabajo a través de la labor técnica para producir un cuerpo afectado que se corra de su cotidianeidad. Al respecto, Vega Ancheta comenta:

Tiene que ver concretamente con un trabajo que hago con la espalda y con los brazos. Un trabajo de descubrimiento que se dio en los ensayos, con la ayuda de Damián que fue el responsable de la coreografía y la preparación física en Manifiesto. Ahí trabajábamos con



la idea de los movimientos de una mariposa. (F. Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022)

De esta manera y a partir de este trabajo, se genera una corporización y un relato que contribuye a la construcción de un ente poético, ese mundo-otro que configura el acontecimiento teatral.

En este cuerpo poético es posible percibir esa oscilación y ambigüedad entre actor y personaje, entre realidad y ficción. Por un lado, observamos la biografía del actor y, más específicamente, su fisicidad. Un cuerpo que expone su espalda desnuda y en combinación con movimientos extra-cotidianos específicos configura una singularidad, que busca instalar en escena el deseo por «manifestar» su homosexualidad. «Para mí, hacer *Manifiesto...* fue un aprendizaje profesional..., pero también fue un crecimiento personal grande, fue poder decir esto soy» (F. Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022). Por otro lado, también podemos percibir un cuerpo ficcionalizado, que, a través del trabajo con esos movimientos ajenos a la cotidianidad del actor, y acompañado por dispositivos escénicos específicos (luz roja tenue, música de la película *Un chant d'amour*, la intimidad que proyecta la espacialidad de una sala teatral pequeña) construye un mundo poético particular, en la medida en que compromete características corporales propias e intransferibles en su hacer.

Otro momento donde se puede reconocer cómo el actor transfiere la territorialidad de su cuerpo a la escena, y más precisamente una dimensión cultural de su cuerpo natural-social, se encuentra en un fragmento de la obra llamado *El mariquita*. En esta secuencia dramaturgica, el actor está vestido con una camisa amarilla holgada como las que usan los «bailaores» de flamenco y lleva en la mano una rosa roja de tela. Ofrece un espectáculo donde interpreta la canción «Quizás, quizás, quizás» de Sara Montiel, proponiendo al público una danza de seducción, a través de movimientos estilizados y vinculados a la femineidad. Suena la canción de fondo y Facundo la interpreta mediante el *lip sync*, una práctica escénica asociada al universo gay y *drag queen* proveniente de la cultura *ball room* de Estados Unidos, que se ha extendido hasta nuestras latitudes. La misma consiste en la sincronización de los movimientos en los



labios de un artista con las palabras cantadas por otros artistas (ausentes en la escena) y proyectadas desde parlantes, para simular de esa forma un canto en vivo.

La selección de estos recursos (muchas veces asociados, asimilados y reivindicados por el colectivo homosexual) no fue pensada solamente en relación al tema de la obra teatral, sino que está profundamente relacionada con los intereses del actor y parte del bagaje cultural que constituye su subjetividad. En este sentido la homosexualidad no se vivencia solamente como una orientación sexual, sino también como un hecho cultural. Son muchas las prácticas y saberes que conforman el universo gay y LGTBIQ+, e impactan en los modos de ser y hacer del actor en su cotidianeidad y, por lo tanto, se inscriben en su cuerpo natural-social.

Nuevamente, aquí se observa cómo a través del uso de estos recursos técnicos y escénicos (cuerpo afectado), se manifiesta la figura del «fantasma» y la experiencia de la «multiestabilidad perceptiva». Resulta difícil determinar el límite entre un *hasta donde* es Facundo (persona/actor) que pone en juego su biografía, sus intereses y su modo de ser/hacer; y un *desde donde* es Facundo (construcción ficcional/biografía dramatizada) que instala una creación artística y su consecuente entidad poética.

Por lo tanto, creemos que *Manifiesto por amor a los hombres* puede inscribirse dentro de un teatro autoficcional que, mediante el recurso autorreferencial de la biografía dramatizada, instala la experiencia de la «multiestabilidad perceptiva», y con ello habilita el despliegue de la territorialidad del cuerpo del actor en el trabajo escénico.

5. Resistencias micropolíticas: entre la biografía del actor y la corporización del personaje

Entender a la obra *Manifiesto por amor a los hombres* como una práctica teatral autoficcional, donde se analizan las intermediaciones entre actor y personaje diegético a través del concepto de «multiestabilidad perceptiva» conlleva, entre otros factores, profundizar estos vínculos poéticos-subjetivos desde enfoques complementarios. En particular, nos referimos a la problemática arte/vida, un eje que atraviesa toda experiencia fundada en un yo-fabulado. Para avanzar en este sentido, tomaremos como referencia los aportes de Francisco Lemus ([2021](#)).



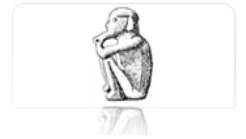
El citado autor plantea que la «micropolítica» es un punto clave que recorre el arte argentino de los años noventa. Indaga en las formas en las que la subjetividad y trayectoria de los artistas se hacen presentes en sus obras (Lemus, [2021](#), p. 46). Se centra en la emergencia del VIH/sida y cómo a través de una serie de discursos, obras de arte y experiencias culturales que tuvieron lugar en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires, se configuraron formas de resistencia y supervivencia ante dicha epidemia.

En este contexto trabaja con la imagen del «metro cuadrado», expresión utilizada por el artista Marcelo Pombo en una charla pública en el marco de la exposición *906090*, en el año 1994. En la misma, Pombo manifestaba su desinterés por todo aquello que sucediera más allá de un metro de distancia de él mismo. Con ello hacía referencia a la desilusión respecto a los compromisos en abstracto con los grandes temas de la política y, por el contrario, reivindicaba un compromiso con las problemáticas que lo circundaban a él, a su gente, a sus amigos. La idea de metro cuadrado implica entonces un desplazamiento de los grandes temas hacia gestos mínimos y personales vinculados al artista como persona, pero sin renunciar por ello a la capacidad de transformación de la cultura (Lemus, [2021](#)). Es en este posicionamiento donde reside su fuerza política:

Al interior del metro cuadrado subyace la capacidad de representar mundos personales en los que el drama es atenuado con el humor y el gesto errático de las imágenes se distancia de la nobleza de los comportamientos. Esta actitud no solo reorganizó los signos del arte, sino también propuso nuevos modos de hacer público lo personal y recuperar la belleza desde un lugar popular sin idealismos. (Lemus, [2021](#), p. 49)

Si bien nuestro caso de estudio se ubica en otro contexto espacio/temporal y, además, analiza otro tipo de experiencia artística y tematólogica, puesto que se sitúa en el marco de producciones escénicas independientes de la región del Noroeste argentino;, encontramos como punto común el interés por pensar las prácticas artísticas (en nuestro caso la actuación escénica) que despliegan instancias de resistencia micropolítica, al poner en juego los campos subjetivos⁷

⁷ Concordamos con Dubatti ([2007](#), p. 161) en pensar la subjetividad como formas de habitar el mundo en tanto sujetos producidos históricamente y a la vez dotados de capacidad para producir sentido.



del artista. Es decir que la imagen de «metro cuadrado» a la que hace referencia Lemus puede servir como una pauta de análisis que permita hallar en *Manifiesto por amor a los hombres* esa fuerza política que se asienta en los trayectos personales del artista.

En efecto, Dubatti (2007) considera que «en su dimensión histórico-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo» (p. 162). Por lo tanto, la subjetivación de una puesta escénica puede ser micropolítica, en tanto se oponga o se resista a los grandes discursos sociales de representación. De esta forma, la subjetividad interna de una obra teatral está vinculada a los campos subjetivos de los artistas que intervienen en su creación, puesto que al trabajar con sus cuerpos para la producción de *poiesis*, ponen en juego también la territorialidad con la que se han nutrido culturalmente.

Ahora bien, para pensar la actuación escénica como una forma de acción micropolítica nos interesa indagar en las relaciones de fuerzas que operan en el ámbito de la microfísica del poder, donde las prácticas artísticas pueden adquirir una potencialidad de resistencia ante metodologías de creación escénica codificadas y asociadas a las principales tradiciones teatrales. Asimismo, interesa presentar oposición a determinadas formas de disciplina y normalización social, como son el patriarcado en tanto sistema de dominación y la heteronormatividad como estructura que lo sostiene.

Para analizar en detalle esta propuesta, recurrimos a las lecturas de Michel Foucault (2015), quien explica la microfísica del poder como aquellas relaciones donde se promueven técnicas minuciosas de disciplina sobre las operaciones del cuerpo de los individuos, para garantizar de esta forma la sujeción constante de sus fuerzas y una consecuente relación de docilidad-utilidad. Bajo estas premisas, las que centran su análisis en el cuerpo como objeto y blanco de poder, el sociólogo Santiago Castro-Gómez (2007) —adscripto a la corriente de pensamiento decolonial latinoamericano— acude a los trabajos de Foucault y considera que aquellas técnicas que impactan en la corporalidad de los individuos repercuten también en su afectividad y subjetividad, ambos elementos que configuran la territorialidad de los cuerpos con la que venimos trabajando.

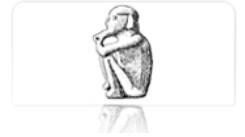


En este sentido, la microfísica del poder foucaultiana abarca las prácticas en las que los sujetos son producidos desde instancias exteriores de normalización, donde se podría ubicar a los sistemas de creación escénica tradicionales del teatro occidental (cfr. Lagarce, [2007](#)), puesto que priorizan el desarrollo de la discursividad literaria por encima de la fenomenología actoral. No obstante, también comprende a las «tecnologías del yo», las que consisten en prácticas autónomas mediante las que los sujetos se producen a sí mismos de forma diferencial (Castro-Gómez, [2007](#)), por medio de una serie de pensamientos, conductas y operaciones sobre el cuerpo que propician una transformación de sí mismos (Foucault, 2008), dando lugar en nuestro caso, a la producción de una poética-escénica territorializada.

En la entrevista realizada al actor de *Manifiesto por amor a los hombres*, Vega Ancheta plantea que la masculinidad gay siempre fue un tema recurrente en sus intereses y programas artísticos, en su forma de entender el mundo y de entenderse a sí mismo. En palabras del actor, fue una forma de decir «esto soy yo»; una afirmación que cobra un valor distinto al hacerlo frente a una platea de espectadores, con una propuesta donde los límites entre ficción y realidad son difusos, en una provincia y en una época donde si bien se registran avances en relación con los activismos abocados a las sexualidades y géneros, también se perciben retrocesos que atentan contra la lucha y reivindicación de la comunidad LGBTIQ+⁸.

La producción teatral en estudio mediatiza diversas referencias político-comunitarias que aluden al entorno del protagonista y, paralelamente, dan cuenta de instancias de normalización sobre las prácticas e identidades sexo-diversas. A modo de ejemplo, se presentan brevemente dos núcleos referenciales presentes en el montaje. Por un lado, en un fragmento de la obra se realiza un homenaje a Claudio Soto, amigo de Facundo Vega Ancheta, quien murió de 14 puñaladas en la provincia de Catamarca, producto de un crimen de odio que hasta el día de hoy sigue impune. Se trata de una anécdota trágica que es relatada por el actuante autoficcionario a partir de datos concretos de su contexto personal, para luego dramatizarlo

⁸ Algunos ejemplos que dan cuenta de esta problemática son: el encarcelamiento ilegal, violación y maltrato por parte de la policía a una mujer trans (juicio por el caso Celeste, 2013-2016); transfemicidio de Ayelén Gómez (2017); adhesión tardía de la provincia (dieciséis años después) a la ley nacional de Educación Sexual Integral (ESI) en agosto del año 2022; votación en contra de la mitad de los legisladores representantes de la provincia de Tucumán en el Congreso Nacional (cinco diputados y un senador) a la sanción de ley de matrimonio igualitario, mientras que otros tres se ausentaron y solo tres votaron a favor, entre otros.

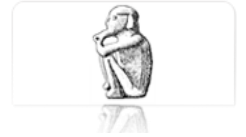


mediante el armado de una escena en la que recibe telefónicamente una amenaza de muerte por parte de un vecino del consorcio, producto del odio e intolerancia por su orientación sexual. Por otro lado, Vega Ancheta toma también la anécdota de otro amigo, a quien le habían recetado medicamento homeopático para «curar su homosexualidad», y lo ironiza en escena mediante el uso de un gotero con un líquido especial que debe ingerir para calmar su deseo desenfrenado de estar con otro hombre.

En este contexto, y en el marco de un campo teatral independiente que, de manera gradual, genera un sostenido número de producciones escénicas⁹ con el fin de visibilizar las problemáticas y la lucha de la comunidad LGBTIQ+, el trabajo actoral en *Manifiesto por amor a los hombres* puede leerse como un gesto micropolítico, pues se compromete con disputas de sentido social (la homosexualidad) que atraviesan la biografía y las posiciones artísticas de este agente. En otros términos, lo personal se hace público a través de la «perlaboración» autoficcional (Tossi, [2017](#), p. 70), al propiciar un acontecimiento poético de resistencia, fundado en un yo-político que básicamente responde a dos instancias de normalización: las lógicas de poder arraigadas en las formas teatrales de ilusión mimético-tradicional y el conservadurismo del contexto social circundante.

En este punto del análisis es oportuno retomar las contribuciones de Lemus ([2021](#)), en particular cuando acude a los aportes de José Esteban Muñoz para indagar en aquellas experiencias estéticas que sostienen trazados vitales específicos y apuestan por la poetización de realidades que ponen en riesgo su existencia. Se trata de otra dimensión de la resistencia micropolítica que se orienta al desarrollo de una condición imaginativa, con el propósito de pensar maneras de afirmarse y suplir las consecuencias de una realidad desfavorable. Al respecto, *Manifiesto por amor a los hombres* es una obra que se afirma en un gesto de celebración y reivindicación de la homosexualidad. Vega Ancheta comenta que desde un principio se propusieron «trabajar con una mirada bella y amorosa sobre la homosexualidad,

⁹ Algunas obras contemporáneas del campo teatral independiente de Tucumán, que plantean una similitud tematólogica con la puesta analizada son: *La gota en el vientre* (2012); *Dykenstein (sexo, horror y tragedia del cerebro heterosexual)* (2013); *Profundo y rosa* (2014); *Humanos de humo* (2014); *Mira quien habla!?* (2015); *Indetectable* (2015).



buscando reivindicar la posibilidad de vivir la sexualidad libremente» (F. Vega Ancheta, comunicación personal, 22 de octubre de 2022).

Si bien en la dramaturgia aparecen situaciones que atentan contra la existencia del protagonista (como el hostigamiento por parte de los vecinos o la espera/ausencia de un padre que nunca llegará al festejo), el eje principal que motoriza toda la obra es la celebración del cumpleaños de Facundo. Los espectadores son invitados a participar de una fiesta de cumpleaños, comparten el cotillón, y a partir de diferentes recursos como música, videos y bailes, se respira una atmósfera festiva en la mayor parte de la puesta.

Un fragmento de la obra donde es posible observar claramente el procedimiento de invención de una vida distinta ante una situación hostil, es la del «niño angelito». Aquí el actor está vestido con una remera del personaje Linterna Verde y se coloca alas de ángel. Narra sucesos de su infancia en un pueblo de Catamarca, lugar de nacimiento de Facundo. Posteriormente se detiene a jugar con unas monedas y empieza a contar una historia sobre tres niños: Cata, Pancho y Gómez; para exponer finalmente una situación de abuso entre dos de ellos. El protagonista realiza las acciones de los personajes del cuento. Por efecto de la «multiestabilidad perceptiva» ya expuesta, en el pacto ficcional de la obra no es claro si el *performer* narra un suceso personal o una historia ajena.

Vega Ancheta explica que esta escena fue construida a través de la imbricación entre una historia de su infancia y el cuento «El aroma» de Lorenzo Verdasco, el que narra una situación de exploración sexual entre dos niños, para terminar creando de esta forma una nueva trama para la obra. En el texto final se dice:

El Cata pensó en su mamá, pensó en su papá, sabía que no podía decir nada. Justo cuando se secaba las lágrimas con su camiseta de algodón, un rayo de luz se abrió paso entre las flores amarillas del aroma. El Cata lo recibió en sus mejillas color carmín como si se tratara de una ofrenda. Gómez lo miró, todo bañado de luz, y comprendió demasiado tarde, que había engendrado un dios. (García y Vega Ancheta, [2015](#), p. 115)

En este pequeño recorte de la escena, posterior a la situación de abuso, se observa cómo, luego de un acto trágico, la figura de «El Cata» se resignifica a través de una imagen



poética cargada de referencias estético-míticas, revitalizantes y maravillosas: un baño de luz que lo convierte en un dios. Sobre este fragmento, Guillermo Katz escribe:

Esta escena, entonces, reapropia de manera queer a la infancia como época inocente sin sexualidad y a la violación como un acto perverso. La infancia es ahora sexuada y la violación un acto demiúrgico. El Cata (o Facundo quizás) es un dios. Es otro tipo de ser. No tiene identidad humana. No se asimila al resto de los humanos. Es queer (Katz, [2017](#), p. 64).

Finalmente, mediante el trabajo actoral en *Manifiesto por amor a los hombres*, en tanto experiencia artística que se sostiene en las relaciones con lo próximo y lo personal, se intenta expresar no solo los trazados correspondientes a la biografía de Vega Ancheta, sino un conjunto de representaciones sociales sobre lo homosexual que habitan en él. En su singularidad también se configura —por proyección simbólica y poética— un cuerpo perteneciente a la comunidad LGBTIQ+, un «cuerpo marica» que se resiste a los mandatos del sistema hetero-patriarcal:

Este soy yo... me llamo Facundo Víctor Francisco Vega Ancheta, Facundo por decisión de mi mamá, Víctor por mi papá y Francisco porque mi abuela decía que debía tener el nombre del Santo de ese día. Nací el 4 de octubre, día de San Francisco de Asís. Nací en el 83, con el retorno de la democracia argentina. Tengo 31 años y les puedo decir que aquí estoy yo, un argentino que nunca dudó... Este soy yo, de profesión actor, este es mi cuerpo, mi alma, mi sangre, estas son mis manos, mi rostro, mi ser, ésta es mi vida...en el que puede leerse como un libreto abierto: ¡Seamos libres, lo demás no importa nada...! (ingresa música: la introducción de la pista musical «En tu pelo» de Javier Solís) ¡Manifiesto... por este loco afán de vivir! (García y Vega Ancheta, [2015](#), p. 124)

6. Reflexiones finales

Para este trabajo nos propusimos analizar la obra de teatro *Manifiesto por amor a los hombres* desde un enfoque que intenta reconocer los modos en los que las condiciones de territorialidad aportan a los procesos poético-actorales, a través de procedimientos de creación escénica flexibles que se centran en el trabajo actoral, como es el caso de la autoficción teatral.

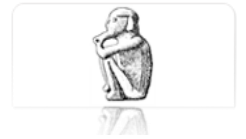


En relación con esta problemática, nos detuvimos en un breve recorrido teórico de los conceptos de actuación, cuerpo y territorialidad, con el propósito de establecer una articulación que permita trabajar sobre el fenómeno de la actuación como práctica corporizada inscripta dentro del paradigma del teatro como acontecimiento. De esta forma, a partir de las representaciones sociales y culturales internalizadas en el cuerpo de actores y actrices, se producen experiencias artísticas singulares y territorializadas (producción de poiesis).

En este sentido, indagamos en las nociones de *autoficción* en general, y «*autoficción teatral*» en particular. Esta última puede definirse como una modalidad de creación escénica, generada a partir de condiciones de posibilidad como el advenimiento de la figura del «fantasma» sobre el trabajo del actor y habilitante de la experiencia de la «multiestabilidad perceptiva». Un concepto que hace referencia a la ambigüedad que se genera respecto a la percepción sobre la figura del *performer* que, en escena, oscila entre su biografía personal y la construcción ficcional que lleva a cabo. De esta manera, y en correlación con estos postulados y procesos, analizamos las particularidades de la puesta teatral seleccionada, haciendo foco principalmente en dos escenas: *La crisálida* y *El mariquita*.

En consonancia con lo anterior, buscamos explicar cómo en la imbricación entre lo vivencial y lo poético, condición constitutiva de los procedimientos autoficcionales, es posible reconocer los compromisos micropolíticos de la obra en cuestión, a partir del abordaje de lo personal y lo próximo de la biografía del actor. Es así que, a través de la tarea actoral encarada por el *performer*, observamos mecanismos de resistencia que se oponen a dos instancias de normalización: la ilusión mimético-escénica sostenida por la tradición teatral hegemónica de Occidente y el sistema heteropatriarcal que atenta contra la diversidad sexual.

Por último, consideramos que nuestro trabajo aporta a la hipótesis planteada, en la medida que reconocemos a la autoficción teatral, aplicada a la puesta escénica *Manifiesto por amor a los hombres*, como una de las modalidades de creación que contribuyen a la configuración poética de obras teatrales que habilitan el despliegue de constructos de territorialidad, a través del trabajo actoral. De esta forma, creemos necesario seguir indagando en estas praxis escénicas específicas, para arribar a un estudio exhaustivo sobre el fenómeno de



la actuación, en el campo teatral independiente de la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Arco Libros.
- Castro-Gómez, S. (2007). Michel Foucault y la colonialidad del poder. *Tabula Rasa*, (6), 153-172. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600607>
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En S. Citro (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 17-58). Editorial Biblos.
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En A. Casas (Comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco Libros.
- Csordas, T. (2015). Embodiment: agencia, diferencia sexual y padecimiento. En S. Citro, J. Bizerril & Y. Mennelli (Comps.), *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Americas* (pp. 17-42). Biblos.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad* (1º ed.) Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales* (1º ed.) Libros de godot.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubatti, J. (2020). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado* (1º ed.). Inteatro.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (2015). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (2ª ed.). Siglo veintiuno editores.



- García, P. y Vega Ancheta, F. (2015). Manifiesto... por amor a los hombres. Unipersonal. *El umbral. Revista de artes escénicas de Tucumán*, (3), 111-124.
- García Barrientos, J. L. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 127-146). Iberoamericana/Vervuert.
- Jauss, R.H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.
- Katz, G. (2017). *Hacia un teatro LGTBQ en Tucumán. Estrategias político-escénicas para la producción, resistencia y reivindicación de subjetividades sexuales y géneros disidentes* [manuscrito no publicado]. Instituto Nacional del Teatro.
- Lagarce, J-L. (2007). *Teatro y poder en occidente*. Atuel.
- Le Breton, D. (2002). *Sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Lemus, F. (2021). Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, 4(7), 43-67.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>
- del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio institucional FILO: Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telón de Fondo*, (19), 137-156.
- Mauro, K. (2011). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de «representación» y de «interpretación». En *Escenarios Post-Catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral* (pp. 74-117). Artezblai.
- Pessolano, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio institucional FILO:Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11248>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Poética de la ficción*. Síntesis.
- Robin, R. (2002). La autoficción. El sujeto siempre en falta. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 43-56). Prometeo.



Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.

Salas Tonello, P. (2021). *El teatro de San Miguel de Tucumán: reconocimientos, circuitos, instituciones y trayectorias*. [tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín].

Repositorio institucional de la UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1844>

Telles, N. & Carreira, A. (Org.). (2023). *Escritos sobre la actuación contemporánea*. Argus-a.

Tossi, M. (2016). Autoficción y dramaturgia del actor. Casos de la escena argentina contemporánea. *Elcuaderno*, (76), 38-41.

Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 59-80). Editorial Iberoamericana.

Un manifiesto de amor por los hombres (2013, 11 de octubre). Tucumán hoy en día.

<http://www.tucumanhoy.com/n59832>



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>